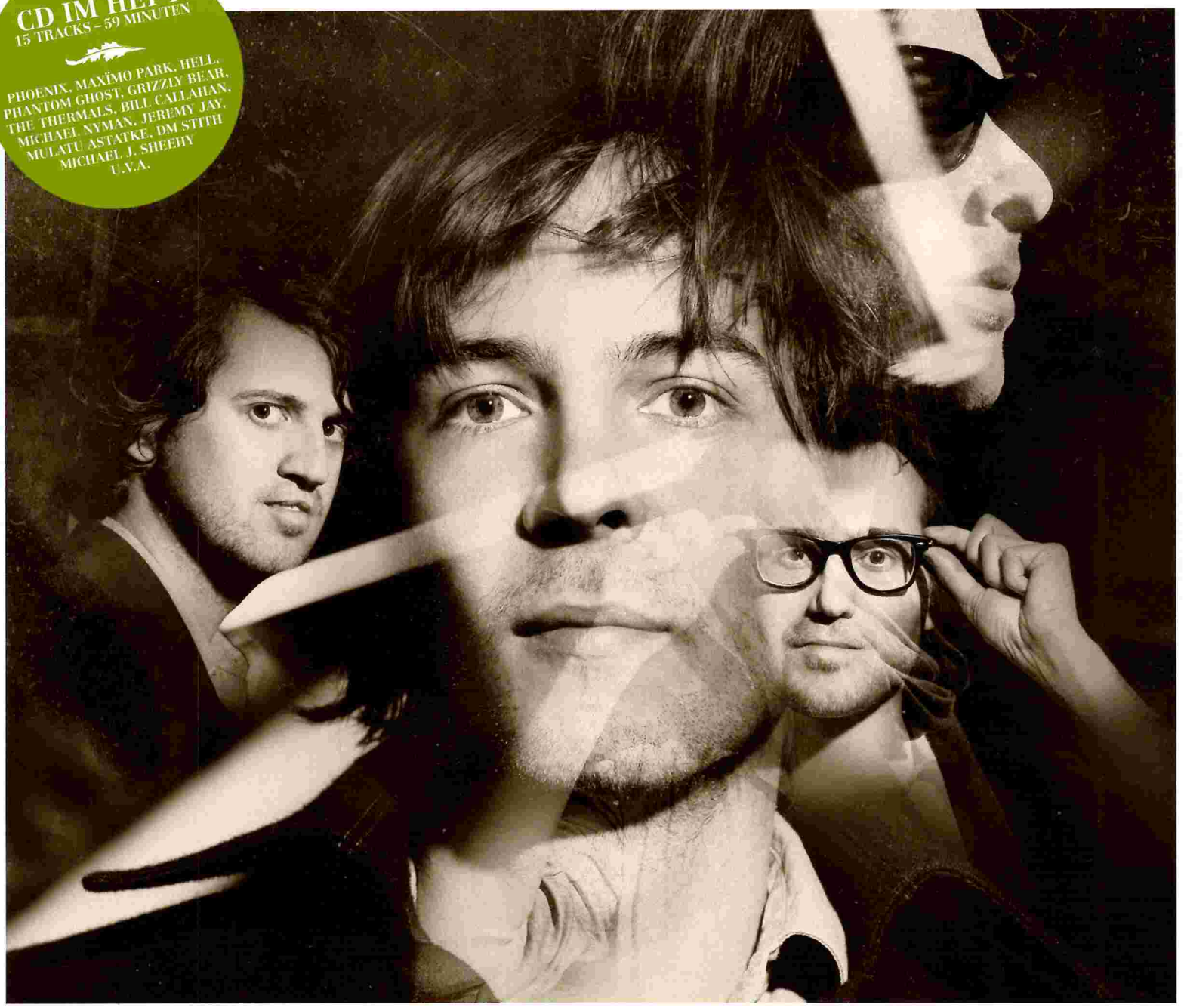
spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

#320 MAI/JUNI 2009
5,00 EUR
Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 59 MINUTEN

PHOENIX, MAXÏMO PARK, HELL, PHANTOM GHOST, GRIZZLY BEAR, THE THERMALS, BILL CALLAHAN, MICHAEL NYMAN, JEREMY JAY, MULATU ASTATKE, DM STITH MICHAEL J. SHEEHY U.V.A.



PHOENIX DIE EVOLUTION DER NEW WAVE FINDET IN VERSAILLES STATT

DIEDRICH DIEDERICHSEN, GREIL MARCUS, RICHARD KLEIN, KLAUS THEWELEIT, PETER KEMPER, JOHANNA DOMBOIS U.A. *über* ■■■ **DAS SYSTEM BOB DYLAN**

DONALD DUCK *plus...* ROCKO SCHAMONI . GRACE JONES . NICK KNIGHT . SUNN O))) . PJ HARVEY GRIZZLY BEAR . PEACHES . DIANA RIGG . PHANTOM GHOST . STEVE McQUEEN

LEVI'S®
UNBUTTONED TOUR
LEVI'S® UNBUTTONED TOUR
BUSY P
KAVINSKY
AUTOKRATZ
LIVE

BUSY P
KAVINSKY
AUTOKRATZ live
+ LOCAL DJS

RED-TAB.COM
initiated by Levi's®

14.5. ZÜRICH - HIVE /// 15.5. FRANKFURT AM MAIN/OFFENBACH - HAFEN 2
16.5. KÖLN* - GEBÄUDE 9 /// 20.5. MÜNCHEN - DIE REGISTRATUR
21.5. WIEN - FLUC /// 23.5. HAMBURG - PRINZENBAR HALLE /// OPEN DOORS 22 UHR

*DATA ANSTELLE VON AUTOKRATZ
VVK AUF WWW.RED-TAB.COM

piranha MUSIC | MOVIES | GAMES | SPORTS | FASHION
spex MAGAZIN FÜR POPKULTUR
Groove www.groove.de
SSC GROUP GMBH

HERR VON EDEN

SINCE 1998

GADP NEWS

VICE FILMS PRÄSENTIERT
HEAVY METAL IN BAGDAD DVD
VICE MAGAZINE / VICE001-2 „Produziert hat Spike Jonze, der mit den Vice-Machern befreundet ist, weil er ihr Heft liebt. Was er finanzierte, versteckt sich im Gewand eines Musikfilms, ist aber der teils erschütternder Einblick in das, was die Uno zurzeit die wohl ‚größte humanitäre Katastrophe' der Erde nennt. Ein aussichtsreicher Anwärter auf den Publikumspreis." Die Welt.

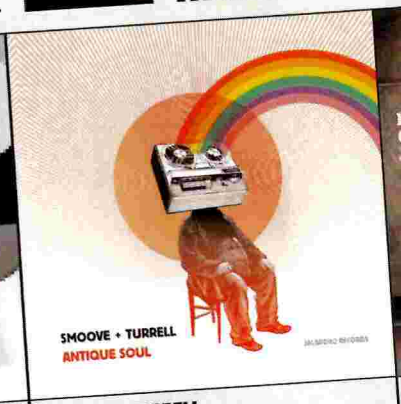
DVD

THE WHITEST BOY ALIVE
RULES CD / LP

BUBBLES / BUBBLESCD002 / BUBBLESLP002
Mit dem gefeierten Debüt-Album "Dreams" definierten The Whitest Boy Alive vor zwei Jahren den Indie-Pop neu. Nun erscheint mit "Rules" das zweite Album der Band um Erlend Øye (Kings Of Convenience) und den Bassisten Marcin Öz. Noch immer spielt das Berliner Quartett nach seinen eigenen Regeln: eingespielt wurden die Songs in einem Take - ohne Overdubs und Effekte. Das Ergebnis ist ein einzigartiges Album zwischen Indie-Pop und Disco

WHO MADE WHO
THE PLOT CD / LP

GOMMA / GOMMA120CD / GOMMA120LP
Die verrückten Dänen sind zurück: "Die Lieblingsband all unserer Lieblingsbands!", WhoMadeWho kommen mit neuem Album. Bis jetzt waren sie Geheimtip - ab März wird das anders. Indie Disco Sound und abgedrehter Dancerock vom Allerfeinsten. Deutschlandtour vom 20.03.- 26.03.2009 - catch them live ! 60ies Psychedelic. 70er Stoner Rock. 80er Mutant Disco. 90er Electronica – WhoMadeWho mischen alles – und genau darum machen sie den Sound von morgen!



SMOOVE & TURRELL
ANTIQUE SOUL CD

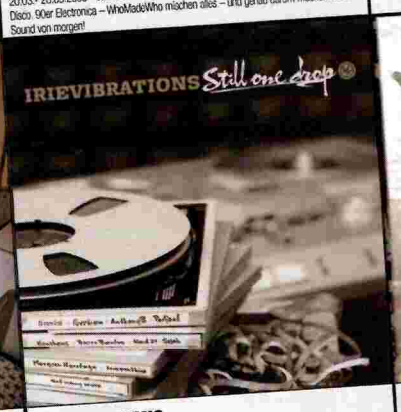
JALAPENO / JAL75
Smoove & Turrell sind anders. Ihr Debüt "Antique Soul" dabei "raw & retro". Eine unendliche Reise auf 11 Tracks ist gewiß. Kurz:: It's "old dusty feet mixed with fresh contemporary edges"!

HIGH CONTRAST CONFIDENTIAL THE ESSENTIAL TRACKS & REMIXES 2001 - 2009 2CD

HOSPITAL RECORDS / NHS151CD
High Contrast gehört zu den bekanntesten D&B Acts der Welt! Seit 2002 hat er 3 Solo-Alben & mehr als 20 Platten bei Hospital veröffentlicht. Zudem produzierte er Remixes zu Tunes weltbekannter Künstler wie u.a. ADELE , BASEMENT JAXX , KANYE WEST , MISSY ELLIOT & ERIC PRYDZ. Auf dieser 2CD befinden sich 25 Tracks mit allen Hits & Remixes dieses Ausnahmekünstlers - buy on sight!!!!!!!!

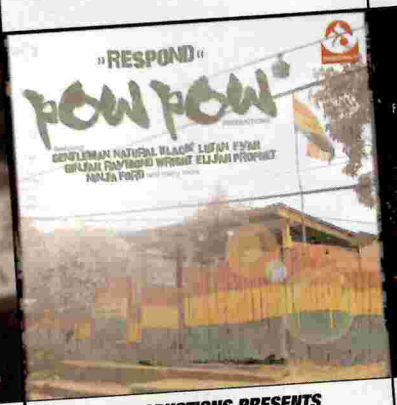
ALICE RUSSELL
POT OF GOLD CD / LP

DA003CD / DA003LP
Nach 3 phantastischen Alben veröffentlicht Alice Russell (u.a. auch durch Gastauftritte bei Gastaultritten bei Massive Attack, The Nextmen, The Roots oder The Quantic Soul Orchestra bekannt) ihre vierte LP "Pot Of Gold"! "Alice Russell has one of the great soul voices of today." – The Telegraph / "Were Alice Russell American she'd be hanging out with Jill Scott, Angie Stone and Alicia Keys right now." – O Magazine



IRIEVIBRATIONS
STILL ONE DROP CD

IRIEVIBRATIONS RECORDS / IRIE023
Auf Irievibrations Records erscheint das lang erwartete Albumdebüt des Irievibrations Produzenten-Trios (Professa, Syrix und Bassix). „Still One Drop" besteht aus einer gelungenen Auswahl der besten Produktionen und Songs, die über die letzten Jahre in der österreichischen Reggae-Schmiede eingespielt wurden. Egal ob Roots Reggae, Dancehall, Rocksteady oder Hip Hop, auf „Still One Drop" ist für jeden Reggae-Lover etwas dabei. Featuring Sizzla, Morgan Heritage, Anthony B, Turbulence, Jah Mason, Gyptian, Perfect, Iriepathie, Ward 21 u.v.a.!



POW POW PRODUCTIONS PRESENTS
RESPOND CD

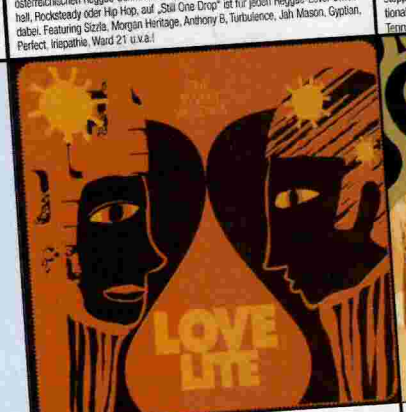
POW POW MOVEMENT / POW013-2 Mit seinem Song "Respond to Yourself" setzt der befreundete Ausnahmekünstler Gentleman wieder einmal Akzente auf diesem neuen Pow Pow-Riddim und gab diesem damit auch seinen Namen! Vorproduziert im heimischen Kölner Studio und in Jamaika mit der Firehouse Crew. Dean Frazier sowie Bongo Herman live eingespielt: It's ONE Riddim & NO stopping! Ingo Rheinbays brandneue Culture-Selection mit Versionen von internationalen Künstlern wie Natural Black, Lutan Fyah, Elijah Prophet, Gentleman oder Tenna Star sowie der Instrumental-Version!

FLEUR EARTH EXPERIMENT
SOUL DES CABOTS CD / LP

MELTING POT MUSIC / MPMO74CD / MPMO74LP
Erstes Album von Fleur Earth Experiment, file under Straßenköter-Soul. Die Musik der Kölner Band ist eine zurückgenommene, aber pointierte Melange aus Soul, Reggae, Jazz und Rock. Gespielt mit dem Wissen um 30 Jahre Hip Hop und abgestimmt auf die Melodien und lyrischen Texte der Sängerin Fleur Earth. Soul auf deutsch - es geht also doch!

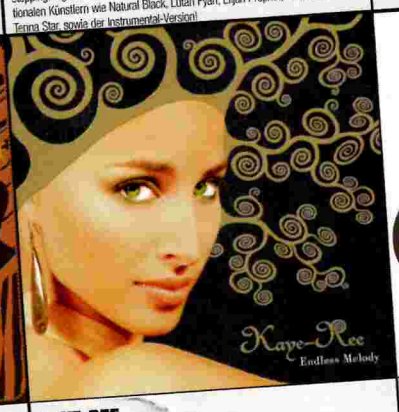
VARIOUS FABRIC 45 / OMAR
S-DETROIT CD

FABRIC/ FABRIC89 (RT35615892)
Der Detroiter Shootingstar Omar S präsentiert die Definition des Detroit House 2009! Seine Fabric-CD besteht - genau wie bei Ricardo Villalobos - nur aus re- editierten Eigentracks, darunter 4 Exclusives!



THE SWEET VANDALS
LOVELITE CD / 2LP

UNIQUE RECORDS / UNIQ153-2 / UNIQ153-1
Auf "Lovelite" präsentieren die Vandals erneut ihre Stärken -- Mayka's einzigartige, soulige Stimme und Songs mit einer gehörigen Portion Funk inklusive. Beides zusammen ergibt ein Album, mit dem man getrost ins neue Jahr starten kann. Angefangen mit dem Opener der Platte "Thank You For You", der sofort in die Hüften geht, über "Funky Children", in dem Kinder auch mal zu Wort kommen, bis hin zu "Every Woman Is A Diva" - der Titel ist schon vielsagend genug.



KAYE-REE
ENDLESS MELODY CD / LP

REEVOLUTION / REE001-2/REE001-1
"Endless Melody", die erste Solo-Platte der deutsch-persischen Künstlerin Kaye-Ree, bietet uns den Soundtrack, um in eine musikalische Welt abzutauchen, die es seit Sade und Lauryn Hill nicht mehr in dieser warmen, stilvollen und zeitlosen Form gegeben hat. Kaye-Rees ausdrucksvolle Stimme berührt jeden, der etwas übrig hat für guten Soul, gemischt mit klassischer Gitarre, Jazz, alternativem HipHop und starken Texten. Der Frühling kann kommen.

MISS KITTIN & THE HACKER
TWO CD / 2LP

NOBODY'S BIZZNESS / BIZZ4CD / BIZZ4 Miss Kittin (Caroline Hervé) & The Hacker (Michel Amato) - für sich betrachtet sind sie schon beeindruckend als Autoren, Musiker, DJs und Produzenten. Auf dem brandneuen Album "Two", wieder vereint als Duo, sind sie unschlagbar. Als ihr Debüt "First Album" im Jahr 2001 erschien, prägte es den Vibe der noch jungen Dekade wie kaum ein anderer Longplayer jener Zeit. "Two" schlägt nun neue Wege ein mit elektronischem Cyberpop zwischen metallischem Soul, glamourösem Space Disco, kristallinen Beats und strudelnden Melodien.

Addicts know where to get it ... 25 Music **Hannover,** 33 RPM Store (ex Graffiti Rec.) **Bremerhaven,** A & O Medien **Düsseldorf,** Beatz und Kekse **Wuppertal,** Blitz Schallplatten **Kiel,** City CD **Darmstadt,** Coast 2 Coast **Bayreuth,** Cover-Music9 **Berlin,** Crazy Diamond **Heidelberg,** Dig A Little Deeper **Berlin,** Discover 54434 **Bochum,** Dis-Records **Göttingen,** Drop Out Records **Dresden,** Dussmann das Kultur Kaufhaus GmbH **Berlin,** EMP Merchandising HGmbH **Lingen,** Enterprise Compact-Disc **Düsseldorf,** Fat Fenders **Dresden,** Freebase Records OHG **Frankfurt,** Groove Attack (Laden) GADP **Köln,** Guenthers Plattenladen **Aalen,** Hafenschlammrekords **Hamburg,** joerg's CD Forum **Münster,** Joint Forces Media GmbH **Berlin,** Lautstark Records Lappe/Bajorat GdbR **Mannheim,** Lindner, Rohst & Willenberg **Berlin,** Mad Flava Entertainment GmbH **Duisburg,** Music-Box (3) **Wetzlar,** Optimal Rec. **München,** Parallel Schallplatten **Köln,** Phonotorium **Göttingen,** Plattenboerse **Aachen,** Plattenladelle GbR **Reutlingen,** Plattform **Rostock,** Pro Vinyl **Frankfurt,** Ram Tam Aktiv Musik **Nidda-Raun,** Resonanz Schallplatten **München,** Rex-Melodica **Bamberg,** Rex Rotari/Cremer&Eid GbR **Saarbrücken,** Rimpo Tontraeger GmbH **Tübingen,** Rockpile Recordshop **Mainz,** SC-Discy GmbH **Dachau,** SC-Discy GmbH **Landsberg a. Lech,** Selekta Reggae Shop **Hamburg,** Shock **Osnabrück,** Sito aktiv Music GmbH **Krefeld,** Soultrade Recordstore **Berlin,** Soundcircus **Ulm,** Space Hall **Berlin,** Tam Tam Tonträger **Aachen,** Tonträger Augsburg **Augsburg,** Underworld **Chemnitz,** Unger Sound+Vision GmbH **Paderborn,** VEB Michelle GmbH **Hamburg,** Vinyl-Kingz **Frankfurt,** www.hiphopvinyl.de **Berlin,** Woodstock **Erfurt,** Zardoz GmbH **Hamburg,** Zoff Records **Bremen ... to be continued**

gadp. gadigital groove**attack**

www.grooveattack.com www.gadp.de info@grooveattack.com

INHALT

Spex #320 Mai / Juni 2009

PHOENIX *fotografiert von Yves Borgwardt*

MUSIK

014 **LA ROUX** *Schnipp, Schnapp!*

016 **JEREMY JAY** *Der kleine Schneeprinz*

018 **SUNN O))))** *Am Ende soll alles leicht klingen*

022 **DM STITH**

024 **PJ HARVEY & JOHN PARISH**
Die Frau vor dem erloschenen Kamin im Pub

028 **KEVIN BLECHDOM** *Liebe in den Zeiten der Manie*

030 **XRABIT & DMG$** *Erstaunlicher Knusperwaffel-Rap*

032 **PEACHES** *Und dem Mann wird mulmig*

036 **VORSPIEL: MICHAEL NYMAN**

040 **SPEX-GESPRÄCH: PHANTOM GHOST**

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

044 **PHOENIX** *Ausgerechnet Versailles! Phoenix, die fantastischen Franzosen um Thomas Mars, bescheren auf ihrem neuen Album »Wolfgang Amadeus Phoenix« nicht nur der New Wave die nächste Evolutionsstufe, sondern sich selbst einen Hauch Größenwahn. Im Interview mit Harald Peters plaudert das Quartett über Bomben und Bonbons – und schweigt betreten zur eigenen Heimatstadt*

052 **GRIZZLY BEAR** *In touch with the modern world: Auf ihrem exzellenten neuen Album »Veckatimest« zelebrieren Grizzly Bear hymnischen Harmoniegesang und fokussierte Rock-Rhythmik. Wibke Wetzker reiste ins schneebedeckte Brooklyn, um live zu erleben, wie die Band Ende Februar im Howard Gilman Opera House zweitausend Menschen zu stehenden Ovationen hinriss*

058 **DAS SYSTEM BOB DYLAN** *Wir baten sieben Autoren, unter ihnen Diedrich Diederichsen, Greil Marcus und Klaus Theweleit, uns zu erklären, wie der anhaltende künstlerische Erfolg des Sängers Bob Dylan in unsere Zeit passt. Anlass des 17-Seiten-Specials ist die Veröffentlichung von Dylans neuem Studioalbum. Mit Fotos von Barry Feinstein*

076 **MODE** *Dance Hall at Louse Point*

086 **MODE-INTERVIEW: NICK KNIGHT** *Er hat sämtliche Supermodels in Szene gesetzt und ist kein Realist, sondern ein Freund der Postproduktion. Der gefeierte Fotograf Nick Knight spricht im Interview über Skinheads, den Rassismus im Modegeschäft und seine Website Showstudio.com, auf der Film als Zukunftsmedium der Mode propagiert wird*

KUNST / BÜCHER / FILM TONTRÄGER / LIVE

094 **ICH HABE AUCH EINE MENGE GELD DABEI!**
Fischerspooner

102 **DANACH GINGEN WIR WORTLOS AUSEINANDER**
Steve McQueen

106 **DUNKLER GLANZ DER OSTBERLINER KLASSIK**
Sven Marquardt

108 **WO EIN KALAUER IST, IST AUCH EIN SINN**
Gunter Reski

110 **ABER WIE SOLLTE ES SONST SEIN?**
Rocko Schamoni

114 **BIS DASS DIE DINGE, DAS UNIVERSUM UND DIE FIGUREN IN SICH ZUSAMMENFALLEN**
75 Jahre Donald Duck

118 **DECONSTRUCTION TIME AGAIN**
Tom McCarthy

120 **DER SÜSSE GERUCH VON RACHE AM MORGEN**
The Avengers

126 **DIE ENTDECKUNG DER LANGEN WEILE**
Mumblecore

129 **DIE DURCH DIE SPIELHALLE GEHEN**
13 Tzameti

130 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Robin Hardys »The Wicker Man«

132 **BILDSCHIRMLEUCHTEN**
DVD-Kolumne

134 **VIDEO DER AUSGABE**
Chairlifts »Evident Utensil« und Kanye Wests »Welcome to Heartbreak«

136 **PLATTE DER AUSGABE**
Hells »Teufelswerk«

137 **NEUE PLATTEN**
u. a. von Bat For Lashes, Maxïmo Park, Doom, Junior Boys, Bill Callahan, The Juan MacLean, Ramblin' Jack Elliott, Tiga, Raphael Saadiq u. v. a.

154 **GELUNGENE VERPACKUNG** *The Embassy*

156 **LIVE** *Party like it's 1989, MaerzMusik, Grace Jones*

160 **SPEX PRÄSENTIERT**
Moers Festival, Donaufestival, Elektroakustischer Salon im Berghain, sowie Tourneen von K.I.Z., Peaches, Chad VanGaalen, Telepathe u. v. a.

162 **VOR 14 JAHREN** *Christoph Gurk besucht PJ Harvey*

EDITORIAL

Emma Peel rettet die Welt – in Spex ab Seite 120

Liebe Leserinnen und Leser,

Helden der Americana, wollt ihr ewig leben? Nach William Eggleston in der letzten Ausgabe von Spex widmen wir uns in diesem Heft ausführlich Donald Duck und Bob Dylan. Donald ist acht Jahre älter als Bob. Während wir bei Donald (siehe Klaus Theweleits Geburtstagslaudatio ab Seite 114) das Gefühl haben, er sei schon immer da gewesen und ein Relikt der Vergangenheit, ist Dylan heute produktiver denn je. Zum Zeitpunkt der Druckabgabe zieht der Sänger im 21. Jahr seiner sogenannten, in Deutschland von Spex präsentierten, ›Never Ending Tour‹ durch Europa, zaubert noch nie live aufgeführte Songs aus dem Hut, veröffentlicht am 24. April mit »Together Through Life« ein Sommeralbum – derweil jeden Mittwoch Abend eine neue Folge seiner Radio Show über Satellit gesendet wird. Es ist Dylans Modernität, die uns fasziniert, der Sänger erscheint wie ein Brennglas: Die in der Spex-Reihe »Digitale Evolution« geführte Debatte über das Urheberrecht im Download-Zeitalter bekommt in Peter Kempers Artikel über Dylan einen neuen, verblüffend nachvollziehbaren Spin. Begriffe wie Tradition, Aneignung, Imaging, Überschreibung, Erinnerung, Zeit, Beschleunigung und Abbremsung sind die Schlüsselwörter zum »System Bob Dylan« (ab Seite 58), wie unser 17-seitiges Special über den Sänger betitelt ist. Richard Klein, Diedrich Diederichsen, Greil Marcus, Johanna Dombois und Klaus Theweleit sind die Autoren, bebildert ist der Artikel mit seltenen Fotografien von Barry Feinstein, der Dylan 1966 auf seiner Welttournee begleitete. Um Nachsicht bitten wir Heinrich Detering, den Autoren der wichtigsten, bei Reclam erschienenen deutschsprachigen Dylan-Biografie: Sein Artikel, der auf spex.de veröffentlicht ist, fiel leider in dieser Ausgabe einer technisch bedingten Kürzung zum Opfer.

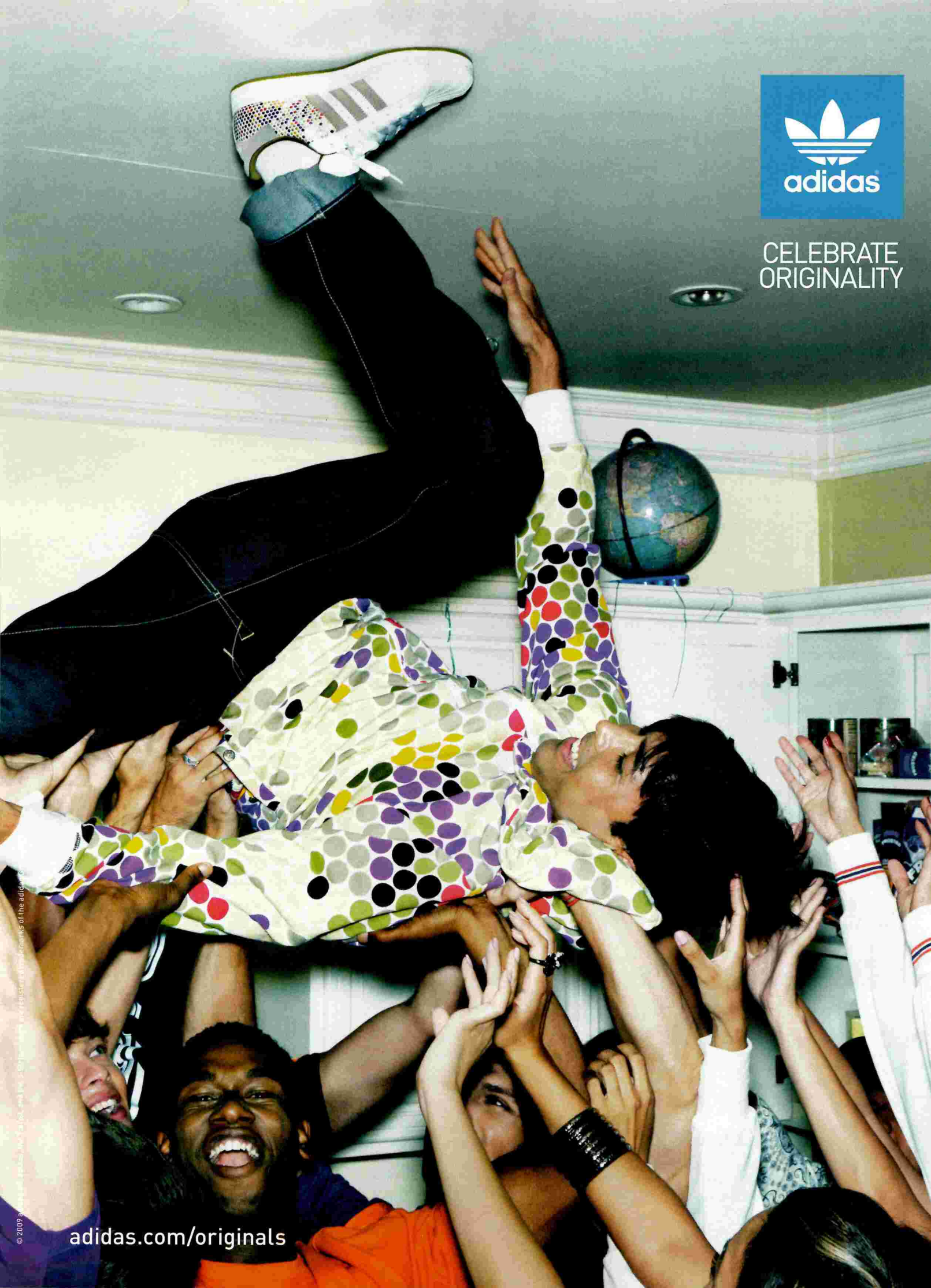
Alles neu macht der Mai: Zum ersten Mal, seit Spex in Berlin erscheint, gehen wir selbst unter die Veranstalter. Save the date: Am 20. Mai werden auf dem »Spex Live«-Festival im Berghain die aus Paris stammenden Phoenix ihr fantastisches neues Album »Wolfgang Amadeus Phoenix« vorstellen (siehe unsere Titelgeschichte ab Seite 44). Weitere Live-Auftritte sind mit Phantom Ghost (siehe Spex-Gespräch ab Seite 40) und Little Boots (siehe Spex #318) bestätigt. Als DJs mit von der Partie: Ricardo Villalobos, DJ Hell mit einem seiner ultrararen Reggae-Sets (siehe auch: Platte der Ausgabe, Seite 136), Will Bankhead vom Londoner Label Honest Jon's, sowie Lawrence, Ben Klock, Jennifer Cardini, Miss Fitz, die Pet Shop Bears und last but not least der Spex- und Suhrkamp-Autor Tobias Rapp. Der Vorverkauf läuft, das Ticketkontingent ist limitiert, der frühe Vogel fängt den Wurm.

Ein weiterer Hinweis in eigener Sache sei gestattet: Wir erleben derzeit einen regelrechten Run auf unsere Ein- und Zweijahres-Abonnements (siehe Seite 161). Es scheint sich herumzusprechen, dass Abonnenten Spex in der Regel eine Woche vor dem Erstverkaufstag am Kiosk im Briefkasten haben – und das bei einem Jahrespreis von gerade einmal 28 Euro bzw. einem Zweijahrespreis von 55 Euro. Besonderes Augenmerk möchten wir auf eine außergewöhnliche Abo-Prämie lenken. Die Hamburger Schneiderei Herr von Eden hat in einer streng limitierten Sonderauflage ein Polohemd für Zweijahres-Neuabonnenten der Spex entworfen. Auf die Brusttasche sind im Schriftdesign des Labels die Worte »Herr von Spex« eingestickt. Noch nie war es so einfach, sich über seinen Zeitschriftengeschmack zu distinguieren.

Und noch ein Hinweis in eigener Sache, wenn wir schon mal dabei sind: Martin Hossbach, unser Chef vom Dienst, stellt Ausgabe für Ausgabe die Spex-CD zusammen. Auf dieser versucht er die größtmögliche Bandbreite der im jeweiligen Heft besprochenen Themen abzubilden. Oft gibt es auch exklusive Tracks oder Erstveröffentlichungen. Dieses Mal ist Martin Hossbach die CD besonders gut gelungen, mit drei Songs von DJ Hell, Phantom Ghost und Phoenix gibt sie zudem einen akustischen Vorgeschmack auf das Festival im Berghain.

Ansonsten bleibt festzuhalten, dass wir auch mit dieser Spex die Öffnung zum Interdisziplinären in jeder Hinsicht forcieren. Im Modeinterview (ab Seite 86) spricht der britische Fotograf Nick Knight mit Jan Kedves darüber, dass er die Modefotografie für überholt hält und propagiert das Video als neues Medium. Christoph Twickel interviewt Rocko Schamoni (ab Seite 110) über sein Selbstverständnis als Schriftsteller – anläßlich des Filmstarts der Bestseller-Verfilmung von Schamonis »Dorfpunks«. Und ich hatte die Ehre, mit dem Turner-Preisträger Steve McQueen (ab Seite 102) in Amsterdam über dessen erweiterten Kunstbegriff sprechen zu dürfen – der Künstler drehte mit »Hunger« unlängst einen beklemmenden Spielfilm.

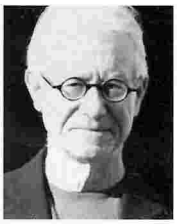
Max Dax


adidas
CELEBRATE
ORIGINALITY
adidas.com/originals

MITARBEITER DER AUSGABE

NORMAN KONRAD

Geboren in Gotha, Thüringen, machte Norman Konrad nach einer Ausbildung zum Karosserie- und Fahrzeugbauer sein Abitur in Gestaltung in Leipzig. Darauf folgte ein Fotografie- und Designstudium in Bielefeld mit einem Studienaufenthalt an der FAMU in Prag. Parallel dazu assistierte er bei international arbeitenden Fotografen wie z. B. Kristian Schuller. Seit seinem Diplom im Jahre 2006 arbeitet Konrad als freier Fotograf in Berlin und wird seit 2007 durch die Agentur Anja Wiroth vertreten. Sein Hauptarbeitsfeld ist Magazin- und Werbefotografie. Sein Interesse in der Fotografie gilt vor allem dem Humor und der Widersprüchlichkeit, außerdem ist er fasziniert vom Amateurbild und seiner besonderen Ästhetik. Für diese Ausgabe der Spex hat er Jeremy Jay, Kevin Blechdom sowie Sunn0))) fotografiert.



GREIL MARCUS

Greil Marcus, geboren 1945, lebt in Berkeley, Kalifornien, und gilt als einer der wichtigsten Kulturtheoretiker der USA. In seinen Büchern hat er immer wieder über Rockmusik und ihr Verhältnis zur amerikanischen Kultur und Politik geschrieben. Zu seinen bekanntesten Büchern zählen »Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert« sowie »Basement Blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika« (beide erschienen bei Rogner & Bernhard). In letzterem ruft er den Begriff der ›Invisible Republic‹ als Umschreibung für das Amerika in der Überlieferung der Folk- und Bluesmusik ins Leben. In dieser Spex schreibt Marcus über Bob Dylan. *Foto: www.arditti.org*

MAURICE SUMMEN

Geboren und aufgewachsen im Münsterland. War mit 13 Mitherausgeber des »News-On-Tour«-Cracker- und Hacker-Magazins für den Amiga. Dann Hausdurchsuchung und Beschlagnahmung aller Daten mit der Konsequenz: Computer verkaufen, Schlagzeug anschaffen. Hat sein Schreibcomeback Jens Balzer infolge einer langen E-Brieffreundschaft zu verdanken – Abnehmer von Summens Texten sind zudem Jungle World und jetzt auch Spex. Dass Musikfantum und Computerkriminalität heute unzertrennlich geworden sind, findet der Labelbetreiber (Staatsakt) und Sänger von Die Türen fast so amüsant wie das Patchwork-Familienleben im Prenzlauer Berg, wo er mit der Lektorin seines Herzens auch mal ein Referat über Kraftwerk für die Schule des Ziehsohnes verfassen muss. In dieser Ausgabe sprach er mit Peaches und rezensierte das neue Album von Mocky.

EVA TUERBL

Geboren 1981 in Schondra, einem kleinen Dorf in Unterfranken, Journalismus- und Modestudium in Hamburg. Nach einem Aufenthalt in Barcelona landete Eva Tuerbl in New York, wo sie als Modejournalistin für Amica, Instyle und Elle arbeitete. Mit NYC verbindet sie eine Hassliebe, aber den Sommer in der Stadt findet sie wirklich großartig. Wenn Eva hinter der Kamera steht, schlüpft sie in eine Rolle; dann sagt sie, wo's lang geht. Dass ohne Kamera niemand auf sie hören würde, bezweifeln wir, im Gegenzug will das mit dem Kommandieren manchmal nicht so recht klappen. Grizzly Bear wollten leider kein Yoga mit Tuerbl machen, stattdessen bekamen sie die Aufgabe, darüber nachzudenken, was sie zwei Tage zuvor gespeist hatten – die Band fand diese Herangehensweise seltsam, hat dann aber brav mitgespielt.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Corinna Brocher, Aenne Quiñones (Hg.)
»René Pollesch – Liebe ist kälter als das Kapital...«
(Rowohlt)

René Pollesch hat das deutschsprachige Theater im vergangenen Jahrzehnt mit sehr präzisen, theorie- und spielfreudigen Theaterstücken geprägt, die er allesamt selbst inszeniert hat. Für diesen Band haben die Herausgeberinnen neben einer Auswahl an Theaterstücken auch weitere Schriften von und Interviews mit dem Berliner Dramatiker und Regisseur ausgesucht, darunter auch das Gespräch in der Küche des Prater in Berlin, das Christoph Braun im Jahre 2004 für Spex mit ihm führte.

Dominikus Müller & Kito Nedo
»Das Beste aus 2007«
(Eigenverlag / Edition anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Center, Berlin)

Ulf Poschardt prägte als Chefredakteur mit seinen programmatischen Editorials das erste Jahr der deutschen Ausgabe von Vanity Fair. Die Spex-Autoren Dominikus Müller und Kito Nedo haben diese Dokumente einer inzwischen abgeschlossenen Epoche deutscher Mediengeschichte noch einmal zusammengetragen und in einem Index das Universum Poschardts sprachlich und inhaltlich verschlagwortet. Zu beziehen über die empfehlenswerte Buchhandlung Pro qm in Berlin.

K. Miller Haines
»Miss Winters Hang zum Risiko«
(Suhrkamp)

Um die Miete bezahlen zu können, bräuchte Rosie Winter dringend mal wieder ein Engagement. Aber im Kriegsjahr 1942 sind die guten Rollen am Broadway schwer zu kriegen, und für die schlechten hat Rosie leider viel zuviel Temperament. So hält sie sich mit einem Job in einem Detektivbüro über Wasser. Bis ihr eines Nachmittags die Leiche ihres Bosses in die Arme fällt. Den Auftakt zur neuen Suhrkamp-Krimiserie hat Kirsten Riesselmann aus dem Amerikanischen übersetzt.

IMPRESSUM

Verlag
piranha media GmbH, Lindwurmstraße 129a, 80337 München

Herausgeber
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

Verlagsleitung
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)

Redaktion
Spex, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

Chefredaktion *(verantwortlich)*
Max Dax

Chef vom Dienst
Martin Hossbach

Redaktion
Print: Martin Hossbach, Jan Kedves, Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

Art Direction / Gestaltung
Mario Koell (AD)
Patrick Klose

Lektorat
Ralf Chudoba

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe
Jens Balzer, Carmen Böker, Christoph Braun, Miriam Dagan, Heinrich Detering, Diedrich Diederichsen, Johanna Dombois, Philipp Ekardt, Jonathan Fischer, Björn Gottstein, Christoph Gurk, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Gerd Janson, Peter Kemper, Gunnar Klack, Richard Klein, Ralf Krämer, Detlef Kuhlbrodt, Nina Lacher, Michael Lutz, Greil Marcus, Alexander Müller, Dominikus Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Alexander Paulick, Harald Peters, Oskar Piegsa, Kirsten Riesselmann, Markus Schneider, Thomas Schönberger, Florian Sievers, Maurice Summen, Stephan Szillus, Klaus Theweleit, Christoph Twickel

Fotografinnen und Fotografen dieser Ausgabe
Sébastien Agnetti, Dorle Bahlburg, Yves Borgwardt, Barry Feinstein, Norman Konrad, Heiko Laschitzki, Roland Owsnitzki, Oliver Schultz-Berndt, Eva Tuerbl, Eva Vermandel, Pascal Victor, Christoph Voy

Anzeigen
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: 089 30 77 42-35

Martin Hossbach (Koordination Heft-CD)
martin.hossbach@spex.de

Leitung Marketing und Sales
Martin Grüter (verantwortlich) Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

Abonnement-Verwaltung
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40 / abo@jfmedia.de

Druck
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

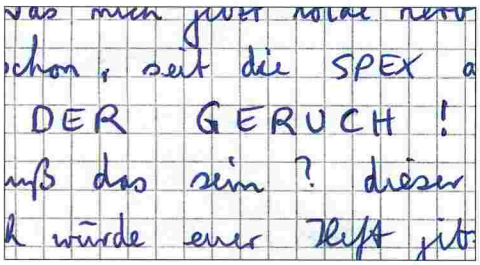
Vertrieb
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: 089 319 06-0, Fax: 089 319 06-13

© 2009 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 28,- / Ausland EURO 38,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 55,- / Ausland EURO 65,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 7+8/2009: 22.05.2009, EVT: 19.06.2009. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2009.

bench.co.uk
Bench.
Bench.

LESERBRIEFE



Ein Auszug aus dem Brief von Holger Stenz zu seiner ganz persönlichen olfaktorischen Wahrnehmung der Spex.

BETR.: *»DER GERUCH!«*

Sehr geehrte Spex-Macher,

Was mich total nervt, seit die Spex aus Berlin kommt: DER GERUCH! – FURCHTBAR! Muss das sein, dieser Hochglanz-Duft? Ich würde euer Heft jetzt gern lesen, aber es ist total ätzend, dass ich dauernd diesen Chemo-Geruch in der Nase hab! Ich mag den nicht riechen. Es ist schon vorgekommen, dass ich mir das Heft aus diesem Grund nicht gekauft hab, weil ich nicht diesen penetranten Geruch in meinem Zimmer haben wollte, obwohl mich manche/einige/viele Artikel interessieren. Könnt ihr das nicht ändern? (...) Das ist ein ANGRIFF AUFS WOHLBEFINDEN! Echt jetzt. Mir wird davon übel oder schwindlig, das zieht in der Nase. Bin ich etwa überempfindlich? Ich bin doch nicht der erste, den das nervt, oder? (...) Der Musikexpress oder INTRO riechen auch nicht so penetrant. Und nachdem der neue Musikexpress doof aussieht, freue ich mich sehr über das okaye Schriftbild in der Spex. Aber der GERUCH! Ich lese Musikzeitschriften auch gern mal vor dem Einschlafen im Bett, aber mit diesem Schwindel erregenden DUFT geht das nicht. (...) Oder ist das Absicht? Kann ja auch sein. Aus welchen Gründen auch immer. Und wegen meiner Augen (kneif, kneif), muss ich schon recht nah ran an das Papier, und da wird man doch irgendwann schwindelig oder benebelt im Kopp von den AUSDÜNSTUNGEN. Oder ich lass das Heft erstmal ein paar Monate rumliegen vor dem Lesen. Und da gibt's ja viel zu lesen. Hat sich da noch keiner beschwert?

So alles Gute wünscht,
Holger Stenz

BETR.: *NACHTRAG ZU SPEX # 307*

Du, liebe (inzwischen nimmer)
neue Spex aus Berlin,

Kurz nach deinem ersten Erscheinen hatte ich mal einen Leserbrief entworfen, den ich – wie's halt so ist – nicht abgeschickt habe. Jetzt ist seine Zeit gekommen. Zum Abdrucken ist er wohl zu alt, aber zum Dich loben, liebe Spex, ist es nicht zu spät, oder? Außerdem finde ich es bemerkenswert, dass all das, was damals (#307!) ja noch nicht viel mehr als ein Versprechen war, auf beeindruckende Weise eingehalten, weitergetrieben, übertroffen wurde. Hier der Brief:

Ich bin kein Spex-Leser alter Schule, erster Stunde. Aber ich habe mir in den vergangenen paar Jahren fast jedes Heft gekauft und stand der Kölner Redaktion also offensichtlich mit einigem Wohlwollen gegenüber. Andererseits konnte mich auch nicht der große Zorn, dieses heilige Ereifern ergreifen, als der Redaktionswechsel bekannt gegeben wurde. Und seit es sie nun endlich gibt, die neue ›von-mir-aus-in-Berlin-geschriebene‹ Spex: da weiß ich auch warum. Es bleibt einem nichts anderes übrig, als Glückwunsch zu sagen.

Da hat man's nun in großartig schlichtem ›schwarz-wenig-bunt-auf-weiß‹, was dem Heft bis dato fehlte: Klarheit (und Verspieltheit), Leserfreundlichkeit (und Autorenpflege). Wer nämlich erkennt, wie wichtig das Geschichtenerzählen ist, hat auch kapiert, wie viel auf den Geschichtenerzähler ankommt, alles. Kürzungen da, wo's zu lang war; Ausweitungen dort, wo's zu kurz kam. Überhaupt ein gesundes, frisches, abgeklärtes, zurückhaltendes, herzblütiges Selbst-Bewusstsein, im einzigen Modus, der überhaupt noch möglich ist: in dem der Ironie. Euer Editorial in Kombination mit der Maxïmo-Park-Titelgeschichte sollte man nicht nur zitierten (später), sondern vor allem den neuen Wir-sind-Papst-und-es-ist-hoffentlich-doch-nicht-alles-relativ-Anhängern à la Mattusek (vom Spiegel) um die Ohren knallen – nein, lieber: in die Ohren lächeln. Ihr wollt Euch offensichtlich trauen, die Postmoderne nicht totzusingen (was eh' nichts helfen würde), sondern sie mit Präzision und Enthusiasmus zu umarmen: Gar nichts ist einfacher geworden. Alles wird immer noch viel komplexer. Es gibt nur noch Zeichen, die auf Zeichen, die auf Zeichen verweisen. (...) Das Spiel mit den Identitäten ist für mich das Wesen von Pop.« (Paul Smith) Identität aber ist (spätestens seit Spencer-Brown, Luhmann und Peter Fuchs) nur möglich durch Unterscheidung, und damit fangen die Spiele der Paradoxien an. Aufregend, wenn sich die neue Spex diesen Paradoxiespielen stellen und widmen will.

Dein Stefan Sippell (per E-mail)

BETR.: *KLAUS THEWELEIT ÜBER FRIEDA GRAFE, SPEX #318*

Lieber Max Dax,

wie überraschend und erfreulich, in der letzten Spex die Rezension von Klaus Theweleit zu den ausgewählten Schriften Frieda Grafes vorzufinden. Es ist dem Rezensenten gelungen, die Essenz ihres Denkens aufscheinen zu lassen und ein filmkritisches Werk dieser Größenordnung mit Kennerschaft zu streifen. Bedauerlicherweise müssen wir daran einiges kritisieren. Theweleit schreibt: » In Grafes Schriften entwickelt sich eine spezifische Schwerelosigkeit ihres Satzbaus. Sie wollte nicht, dass ihre Sätze auftreten, schwergewichtig.« Soll wohl heißen: Wenn eine Frau chreibt, dann aber bitte Leichtes. Ihre Sätze sollen nichts Widerständiges, Sperriges haben, und sie sollen nicht »auftreten« – genau das tun sie aber. »Weiteres Wunder: Dass sie in Deutschland damit ökonomisch überleben konnte.« Frieda Grafe hat solch eine beschönigende Zuschreibung explizit dementiert und die ökonomischen Voraussetzungen ihres Schreibens (ebenso wie Benjamin vor ihr) aus feministischer Sicht kritisch bloßgelegt: Sie hat sich selbst als »ausgehaltene Frau« und sogar als »Übersetzer-Hausfrau« bezeichnet. Das Grenzverletzende, Widerständige ihres Blickwinkels und ihrer Schreibweise, die durch einen ganz bestimmten gesellschaftlichen Mangel bedingt sind, wird von Theweleit symptomatischerweise verfehlt, »glattgebügelt« (Frieda Grafe). Sie sei, so der Autor, »das absolute Gegenstück zu den Filmbüchern von Gilles Deleuze. (...) Diese folgen einer ausgeklügelten Systematik.« Soll wohl heißen: Frau haben systemlos zu sein. Das lässt sich leichter neutralisieren und assimilieren. Erfordert weniger Denkbarkeit. Trotzdem – es ist dem männerphantasierenden Theweleit gelungen, etwas von der Bandbreite der Schriften Frieda Grafes kursorisch sichtbar werden zu lasen.

Mit freundlichen Grüssen,
Elisabeth Gamringer und Olga Jakob

BETR.: *»30 JAHRE TAZ« SPEX # 319*

Lieber Max Dax, liebe Kollegen,

vielen Dank für den ausführlichen Beitrag zu 30 Jahren taz in Ihrer März-/Aprilausgabe. Zumindest einen Punkt möchte ich allerdings klarstellen. Im Zusammenhang mit dem Gesellschaftsressort tazzwei schreiben Sie: »Unter Leitung von Peter Unfried findet hier die Loslösung eines freundlich-alternativen Lifestyles von linker Politik ihr Medium«.

Nur damit keine Missverständnisse aufkommen: Der Autor hat nie mit mir gesprochen. Es mag also gerne seine Einschätzung sein. Es ist indes keineswegs mein Programm.

Richtig ist: Es geht mir nicht um einen »freundlich-alternativen Lifestyle«, sondern um einen engagiert-bürgerlichen Lebensstil. Diesen möchte ich keineswegs von Politik loslösen, sondern – im Gegenteil – mit Politik neu verknüpfen.

Mit herzlichen Grüßen,
Peter Unfried, stellv. Chefredakteur der taz (per E-mail)

BETR.: *»SITZT MAN SO BETRUNKEN RUM«*

Moin Spexler,

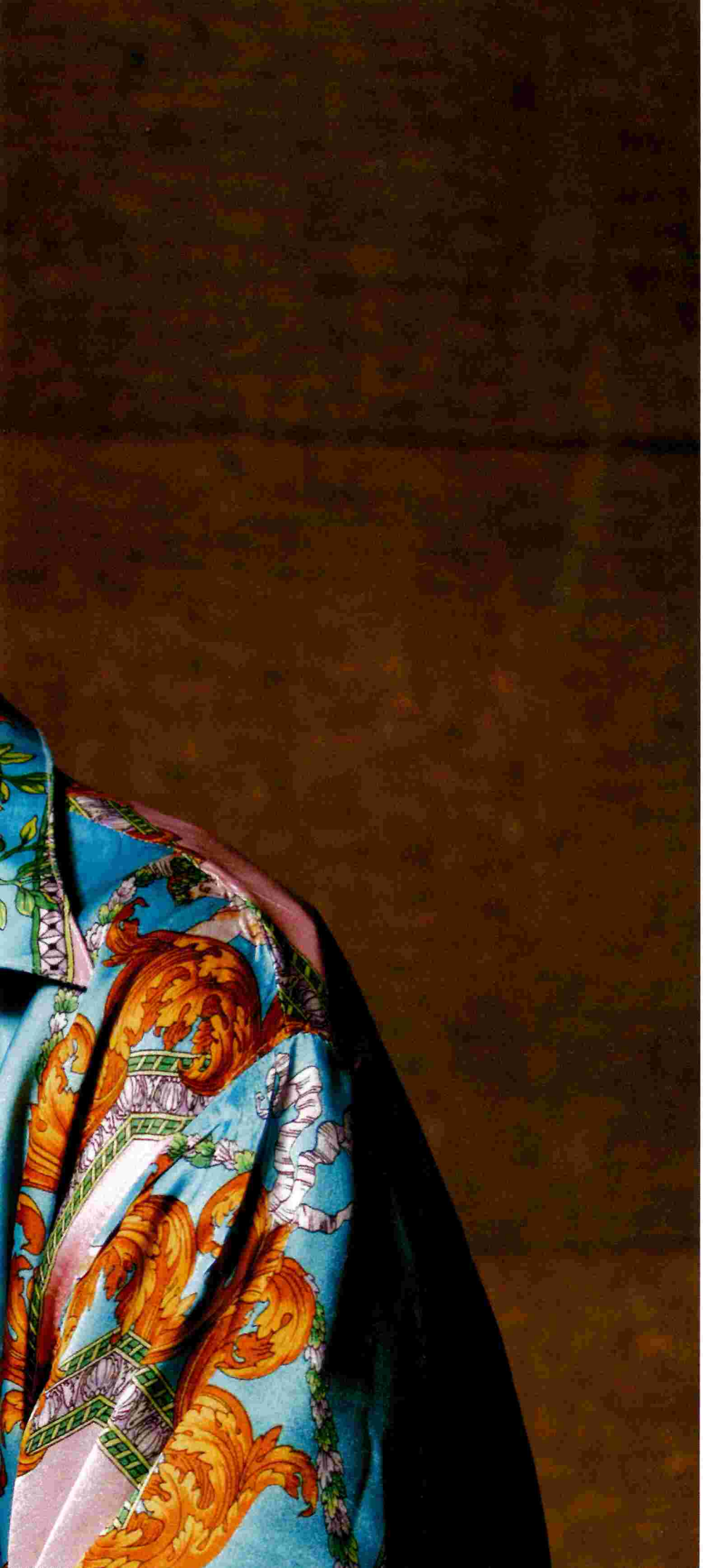
sitzt man so betrunken rum und blättert in dem Magazin und freut sich, dass es wieder so gut geworden ist, trotz Minimaltechno, H.W. Sinn, Klimakatastrophe, Hartz IV, Polizisten, Dauerregen, Next War, Vanity Fair, meiner dementen Oma, der Apothekenumschau, den Vaterpflichten und trotz der Gewerkschafts-Fuzzis, den illegalen Downloads, die mir den Arbeitsalltag versüßen und den Flüchtlingen am Rand, die jeder gern verachtet, den Schanzenmenschen, die man nicht mehr versteht, den LIDL-Wodka-Fans, die ich lustig finde, den North-Face-Menschen und dem Rest aus dem Rest, die nie lesen.

Gruß aus HH
Felix Hildebrand (per E-mail)

MySpace ist eine eingetragene Schutzmarke.

myspace
meine freunde

www.myspace.com/cokemusic



LA ROUX
SCHNIPP, SCHNAPP!

TEXT: OSKAR PIEGSA
FOTO: SÉBASTIEN AGNETTI

Ob das Schamhaar von Madonna, das Achselhaar von Beth Ditto oder der Bart von Peaches: Zur richtigen Zeit am richtigen Ort, verkündet nichts so pointiert den Neuaufbruch im Pop wie ein Büschel Frauenhaar. Jetzt folgt das Haupthaar von Elly Jackson, das sich in Neigungswinkeln von 180 bis 90 Grad zum Erdboden verhält und eine klare Ansage ist: Naturwüchsigkeit ist out. Unangepasstheit ist angesagt. »Als Kind habe ich immer die Jungs um ihre kurzen Haare beneidet«, sagt die 21-jährige Elly Jackson. »Aber gleichzeitig dachte ich: Vergiss es, du bist ein Mädchen!« Später, in ihren Teenager-Jahren, versuchte sich Jackson als Musikerin. Einsames Mädchen mit wallendem Haar, verträumte Texte, Gezupfe auf der Akustikgitarre: Die Zeichen standen unweigerlich auf Folk. Doch das war Jackson auf Dauer zu öde. Die alten Zöpfe mussten ab, in jeder Hinsicht. Zu ihrem Glück entdeckte der Produzent Ben Langmaid die Sängerin – und beide zusammen ihre Liebe für Synthie-Pop und Falsetto-Gesang. Ihre Band nannten sie La Roux, nach Jacksons flammendroter Haarpracht. Das ist nicht ganz einwandfreies Französisch, aber durchaus im Sinne der androgynen Achtziger, die beiden als soundästhetischer Fundus dienen. »Es ist schwer, etwas komplett Neues zu erfinden«, sagt Jackson, die Eurythmics und Prince liebt, ihre Band aber nicht als Retro-Phänomen verstanden wissen will: »Wir sind nicht so adrett wie die Eighties-Bands, wir haben verzerrte Sounds und Bässe.« Damit überzeugten Jackson und Langmaid sowohl das Pariser Hipster-Label Kitsuné, bei dem Ende 2008 ihre Debütsingle »Quicksand« erschien, als auch Lily Allen, die La Roux mit auf Tour nahm, sowie die Universal-Tochter Polydor, die demnächst ihr Album veröffentlichen wird. »Pop gehört aufs Majorlabel, Erfolg ist mir definitiv wichtig«, sagt Elly Jackson. Stück für Stück will sie nach oben. So wie einst, als Elly ihre Haare zu schneiden begann, alle drei Tage ein paar Zentimeter. Was dabei herauskam – kurz an den Seiten, langer Pony – erschien ihr erst als Unfall. Dann als Witz. Jetzt ist es Pop.

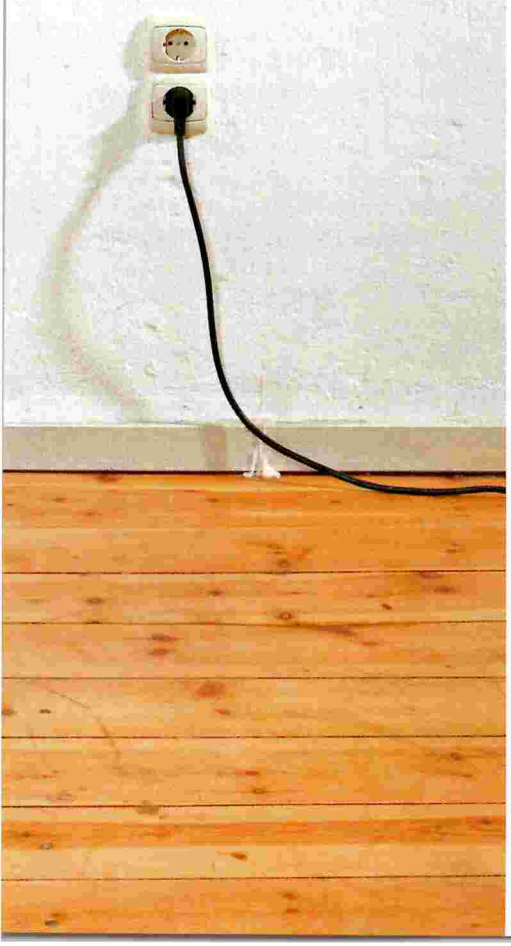
www.laroux.co.uk

JEREMY JAY
DER KLEINE SCHNEEPRINZ

TEXT: WIBKE WETZKER
FOTO: NORMAN KONRAD

Schauen wir diesen selbstvergessenen jungen Mann an, ahnen wir sofort: Jeremy Jay lebt in einem Elfenbeinturm. In einer ganz eigenen Sicherheitszone, in der ewiger Winter und ewige Nacht herrschen, in welcher der Schnee nicht fällt, sondern malerisch um den Turm herum tanzt – ganz im Tempo der Songs auf »Slow Dance«, Jeremy Jays neuem Album. Dessen Stücke bestechen mit einer vom Thema ›Winter‹ durchzogenen Mischung aus lyrischem Minimalismus, surreal vergletschertem Synthiepop und elegant dahingleitender Beatmusik. Gebürtig ist Jeremy Jay Kalifornier, er hat frankoprovenzalische Wurzeln. Das erklärt wohl seine Frankophilie, die aus seinem Elfenbeinturm einen ›tour d'ivoir‹ macht und ihn vom Ultra-Realismus des französischen Kinos schwärmen lässt. Seit kurzem jedoch trägt Jay einen ›preppy‹ Haarschnitt, den er als Bezugnahme auf die romantische US-College-Komödie »Making the Grade« (1984) erklärt. Die Frage, ob so eine Frisur zu der Empfindsamkeit und Laszivität seines Albums »Slow Dance« passe, verneint der Sänger: »Der richtige Haarschnitt zu meiner Musik sähe wohl eher so aus wie die Frisur des ›Kleinen Prinzen‹.« Und als hätte »Der kleine Prinz« tatsächlich eine Relevanz für seine Musik, spinnt Jeremy Jay die Idee sofort weiter: Sowohl in Saint-Exupérys Exilmärchen als auch auf seinem Album spielten Intimität und Sensibilität tragende Rollen, sagt er. Die Liebe des Prinzen zu seiner Rose spiegele sich etwa in seiner Zuneigung zur Stilikone Françoise Hardy, und ja, natürlich wolle auch er in der Realität gemeinsam mit dem Mädchen seiner Träume mitgerissen werden von der Welle des Glücks. »Klar will ich ein Happy End.« Film, Literatur, Mode, Kunst: Obwohl Jeremy Jay aus all diesen Quellen der Popkultur schöpft, generiert er damit eine Musik, deren Temperament erstaunlicherweise von der Welt komplett unberührt scheint. Sein Elfenbeinturm ist übrigens eine Wohnung mitten in Paris. Hier verbrachte er den letzten Winter.

Jeremy Jay *»Slow Dance« (K Records / Cargo Records) bereits erschienen*



SUNN O)))
AM ENDE SOLL ALLES LEICHT KLINGEN

Sie kleiden sich wie fachkompetente Foltermönche, doch die Gottheit, die sie anbeten, ist nicht irgendein Fantasieteufel, sondern einzig die teuflisch niederwerfende Kraft des elektrisch erzeugten Lärms selbst. Sunn O))), jene von Greg Anderson und Stephen O'Malley betriebene Metal-Band, war schon immer in die unterschiedlichsten Richtungen anschlussfähig: Fricklertum, Neue Musik und Hippietheater. Mit »Monoliths & Dimensions« veröffentlichen sie jetzt ein neues Album.

TEXT: JENS BALZER **FOTOS:** NORMAN KONRAD

Die Karriere der beiden kalifornischen Krachkuttenmönche von Sunn O))) gehört zu den erstaunlichsten Erfolgsgeschichten im Pop der vergangenen Jahre. Mit ihren meditativen Duetten aus langgezogenen, kieferknochensprengenden Gitarrenfeedbacks begeistern sie Hunderttausende von Hörern: Ihre sehr langsam und noch sehr viel lauter vorgebrummten, nasenblutenfreundlich mit- und gegeneinander resonierenden Bassvibrationen sind die extremste, minimalistischste und zugleich theatralischste Variante des Schwer-, Schwarz- und Todesmetalls, die man sich vorstellen kann. Rhythmus, Melodien und sonstige weltlich-musikalische Schnickereien meiden Greg Anderson und Stephen O'Malley wie der Beelzebub das Weihwasser. Dafür sind sie beim Musizieren ungewöhnlich gut angezogen. Zur Aufführung ihrer stundenlang ausgedehnten Geräuschkompositionen kleiden sie sich in festliche rote Roben mit Zipfelkapuzen und sehen also wie mit Blut bebatikte Ku-Klux-Klan-Mönche aus oder wahlweise wie fröhliche Folterknechte aus den großen Zeiten der spanischen Inquisition. Eins steht freilich fest: Kein katholischer Kerkermeister hat jemals so kompetent quälende Gitarren-Drones produziert wie dieses Duo, das während seiner Konzerte stets demütig in dichtem Trockeneisnebel vor gewaltigen Gitarrenverstärkeraltären kauert. Sunn O))) bieten eine rituelle Weihe des reinen Geräuschs, auf die sich – und das ist das Erstaunliche daran – die unterschiedlichsten Publikumskreise einigen können. Black-Metaller mit Burzum-Jacken, Elektronikfrickler mit Brillen und stechapfelessende Späthippies lassen sich von ihnen gleichermaßen glücklich volldröhnen; seit die Band auch in Kunstgalerien auftritt und Stephen O'Malley in einem seiner zahlreichen Nebenprojekte den Soundtrack für ein lebensmüdes Tanztheaterstück der französischen Choreographin Gisèle Vienne eingebrummt hat, kommen auch leidenschaftliche Vernissagenbesucher und Modern-Dance-Liebhaber zu ihren Konzerten. Während die Metaller vorn übergebeugt vor- und zurückwankend ihre Satansgrüße entbieten, schütteln die Hippies hippietypisch enthemmt ihre Haare und (falls sie Frauen sind) Brüste; die Theatergänger und Galerienbesucher gucken stumm in der Gegend herum. Ein wunderbares Bild der Eintracht und des Friedens.

In Ihrer Musik überlagern sich seit jeher die verschiedensten Traditionen: Metal, Industrial, Laptop-Elektronik, aber auch akademische Minimal Music. Auf Ihrem neuen Album »Monoliths & Dimensions« hört man nun zudem noch einen dissonanten Frauenchor aus Österreich und schließlich einen

erhebenden Orchestersatz mit Posaunen, Waldhörnern und einer perlenden Harfe. Was war Ihr musikalischer Ausgangspunkt?

Greg Anderson: Metal. Das ist die Leidenschaft, die wir alle teilen, die Grundlage, auf der wir uns getroffen haben. Metal. Hardcore. Punkrock. Aber vor allem und immer wieder: Metal. Von dort kommen wir.

Stephen O'Malley: Aber wir sind beide nie engstirnige Metal-Hörer gewesen. Wir haben immer schon alle Arten von Musik in uns aufgesogen, und je älter wir werden, desto offener werden wir auch.

Auf welche Art von Metal fahren Sie talwärts?

O'Malley: Death Metal.

Anderson: Ich mag lieber langsame Sachen. Melvins. Earth. Celtic Frost. Saint Vitus. I Hate God. Die Musik, die uns zu unseren ersten eigenen Stücken inspiriert hat, war vor allem langsam. Laaaaangsam, verstehen Sie? Laaaaangsamster Doooooooom Metal. Gespielt und aufgenommen und repräsentiert von tollen Bands wie Disembowelment, Thergothon oder Winter.

Zur Langsamkeit kam dann noch der Bass.

Anderson: Na ja, wir sind beide von Hause aus Gitarrenspieler. Ich habe erst vor kurzer Zeit überhaupt mit dem Bass angefangen. Aber Sie haben Recht, unsere Musik war schon immer sehr basslastig, oder sagen wir lieber: basshaft; bassartig. Obwohl es darin eigentlich gar keine Bässe gab.

O'Malley: ›Bass‹ ist ja nur ein anderes Wort für ›Druck‹, für die schiere Körperlichkeit von Geräuschen. Eine Welle, eine Vibration, die den ganzen Körper ergreift. Darum geht es uns, das wollen wir. Das kriegt man auch mit E-Gitarren hervorragend hin. Schon mit einer normal gestimmten E-Gitarre kannst du verdammt tiefe Töne erzeugen. Und wir haben sie dann immer noch weiter herunter gestimmt. Eine Oktave. Noch eine Oktave. Dann die dritte Oktave. Parallel dazu drehten wir die Lautstärke immer weiter auf. Auf den frühen Sunn 0)))-Platten »White1« und »White2« hatten wir mit Rex Ritter noch jemanden in der Band, der mit Moogs und solchen Geräten subsonische Bässe hinzuspielen konnte. Bässe, die tiefer als Bässe waren. So tief, dass man sie kaum noch hörte. Reiner, sauberer, körperlicher Druck.

Wann haben Sie damit angefangen, sich beim Krachmachen als Mönche zu kleiden?

O'Malley: Anfang 2003. Da wurden wir nach England zum »All Tomorrow's Parties«-Festival eingeladen und dachten: Wenn man uns schon diese Interkontinentalflüge bezahlt, dann sollten wir den Leuten auch irgendwas bieten. Nicht nur in T-Shirts herumstehen und so. Also hatten wir die Idee mit den Kutten – am Anfang trugen nur wir beide die, während unsere Mitmusiker wie Schatten am Bühnenrand standen. Dann wurde für die ganze Band eine Art Zeremonie daraus, ergänzt durch den dichten Bühnennebel, den wir von da an

immer benutzten. Das Ganze – der Nebel, die Roben – nimmt ja nicht nur den Zuschauern die Sicht, sondern auch uns. Wenn wir blind werden, schauen wir umso tiefer nach innen, konzentrieren uns auf den Sound. Das Spektakel drumherum nehmen wir gar nicht wahr.

Tatsächlich wirken die Konzerte von Sunn 0))) wie ein Gottesdienst, nur dass die angebetete Gottheit nicht mehr – wie im Metal-Kontext sonst üblich – irgendein Fantasieteufel ist, sondern die teuflisch niederwerfende und körperreinigende Kraft des elektrisch erzeugten Lärms selbst. Angebetet wird nur die Immanenz: Mit den Trugbildern der überkommenen Metaphysik haben sich O'Malley und Anderson auch vom Metal-typischen Männlichkeitsgehabe befreit und sind zu einer Art Metal ohne Metal gelangt: ohne die Penis-Attitüden und Dickhalsigkeiten, welche die meisten Metalbands pflegen. Sunn 0))) sind dagegen passiv, masochistisch, empfangend; Mönche, die sich in Demut vor dem großen Gott der Gitarrenverstärker verbeugen.

In dieser passiven Abstraktheit sind sie seit Beginn ihrer Karriere in die unterschiedlichsten Richtungen anschlussfähig gewesen. Seit ihrer ersten regulären LP, »ØØ Void« aus dem Jahr 2000, haben sie mit einer Vielzahl von Gästen zusammengearbeitet. Die furchteinflößende norwegische Black-Metal-Königin Runhild Gammelsæter hat für sie gesungen. Der Psychedelik-Druide Julian Cope steuerte für »White1« ein paar keltische Zaubersprüche bei. Der amerikanische Ambient-Winseler Malefic ließ sich für die Aufnahmen zum Album »Black One« (2005) in einem voll mikrofonierten Sarg einschließen und in einem Cadillac-Leichenwagen in ein abgelegenes Fichtenwäldchen fahren, um aus dieser interessanten Arbeitssituation heraus dann eine halbstündige Hommage an die als Blutgräfin bekannt gewordene ungarische Jungfrauenmeuchlerin Erzsébet Bathory (1560-1614) zu ächzen. Auf »Monoliths & Dimensions« ist nun einmal mehr der ungarische Kunstgrunzer Attila Csihar zu hören, den man schon von der Sunn 0)))-Platte »White2«, vor allem aber von seiner Zusammenarbeit mit der norwegischen Black-Metal-Legende Mayhem kennt – und der zuletzt beim Berliner Festival Club Transmediale einen eher mäßig gelungenen Solo-Einstand als von Begräbniskerzen beleuchteter Gruft-Winseler gab (siehe Live-Nachbericht in der letzten Spex).

Das Interessante an Sunn 0))) ist ja auch, dass hier zwei Arten von Noise miteinander verbunden werden. Man könnte vielleicht sagen: warmer und kalter Noise, Gothic Noise und Maschinen-Noise. Das verkörpert sich auch in den Protagonisten: Sunn 0))) haben einerseits mit jemandem wie John Wiese zusammengearbeitet, der ganz abstrakten Laptop-Krach in der Industrial-Tradition macht. Und andererseits ist nun wieder Attila Csihar dabei, der eher konventionell katholisch geprägten Metal-Mummenschanz pflegt.

O'Malley: Mag sein, dass man darin zwei

widerstreitende Pole erkennen kann. Aber wenn du die Augen schließt und dich nur auf die Musik einlässt, dann siehst du, dass diese beiden Typen gar nicht so weit entfernt voneinander sind. Beide eint der Wille zu experimentieren, ständig neue Dinge auszuprobieren, an neuen Klängen zu arbeiten. Auch wenn du Attilas Gothic-Anklänge nicht magst: Er stagniert niemals, er wagt sich an immer neue Sachen heran. Ich meine: Er geht mit Mayhem auf Tournee und verkleidet sich vor dem Auftritt als Bugs Bunny. Bei DEM Publikum! Das ist mal ein echtes Abenteuer.

Anderson: Endlich mal einer, der den Namen der Band wörtlich genommen hat. Mayhem! Totales Chaos! Aufruhr. Rebellion. Sachen kaputtmachen. Das ist cool!

O'Malley: Attila fordert sein Publikum heraus.

Anderson: Er macht die Band kaputt. Das ist es ja, was Mayhem als Band immer wollten. Total kaputt sein.

Das neue Album von Sunn O))) klingt hingegen nach guter Gesundheit, nach jugendlicher Kraft, rosigen Wangen. Hört man »Monoliths & Dimensions« von Anfang bis Ende, wirkt die Platte wie ein Bildungsroman, die Geschichte einer persönlichen Entwicklung, einer Reife vom jungen Mann zum Erwachsenen. Am Anfang herrscht noch der relativ konventionelle Sunn O)))-Sound vor: langsame Gitarren-Drones, Vibrationen, Feedbacks. Dazu murmelt Attila Csihar allerlei heidnischen Kram. Dann aber wird der dräuende Bass von stockenden, stolpernden, offenbar auf Holz-Perkussionen erzeugten Beats aufgeraut. Immer hellere Lichter leuchten über den zerklüfteten Klangflözen, die Instrumentierung wird farbiger und differenzierter. Im zweiten Stück »Big Church (megszentségteleníthetlenségeskedéseitekért)« hört man in dissonanter Schönheit einen österreichischen Frauenchor singen. Die Arrangements hat – wie auf der gesamten Platte – der New Yorker Komponist Eyvind Kang geschrieben, den man von seinen Zusammenarbeiten mit Bill Frisell und John Zorn kennt.

Kang hat O'Malley und Anderson auch mit allen anderen Musikern zusammengebracht, die auf »Monoliths & Dimensions« mitwirken: mit dem fast 75-jährigen Posaunisten Julian Priester, der bereits in den Bands von Max Roach und Sun Ra gespielt hat, ebenso wie in John Coltranes Africa Brass Ensemble; oder mit dem fast ebenso alten Posaunisten Stuart Dempster, der aus der New Yorker Minimal Music der sechziger Jahre kommt und in den späten Achtzigern mit der Komponistin Pauline Oliveros die Deep Listening Band betrieb: ein Neue-Musik-Ensemble, das sich – gar nicht unähnlich den späteren Arbeiten von Sunn O))) – mit der klanglich-musikalischen Ausmessung ›tiefer‹ Räume wie U-Bahn-Schächte und Kathedralen befasste. Zwar haben O'Malley und Anderson mit all diesen Musikern nicht gemeinsam im Studio gestanden. Doch bildet sich aus den scheinbar so widerstreitenden musikalischen Traditionen und Klangkonzepten eine sonderbar zerrissene, erhabene Schönheit heraus. Am Ende der Platte entsteigt aus dem schlierigen Lärmschlick sogar ein strahlendes Orchesterstück, mit Streichern, perlenden Harfenklängen, schließlich einer einsamen Posaune mit deutlichen, lauten Anblasgeräuschen im Spiel. Aus dem elektrischen, entsubjektivierten Noise arbeitet die Band sich voran zu den Geräuschen des menschlichen Atems, dem klanglichen Inbegriff der Subjektivierung schlechthin.

O'Malley: Ich würde es nicht Bildungsroman nennen, aber es gibt eine Erzählung, eine Narration, die dieser Platte zugrunde liegt. Sie lautet: Leute kommen zusammen und bilden eine Gemeinschaft, und die Grundlage dieser Gemeinschaft ist die Neugier, die Aufgeschlossenheit, das Interesse am Experimentieren und an neuartigen Klängen. Für uns war das interessant, weil damit auch eine ganz neue Perspektive auf unsere Musik geworfen wird. Es hat ja schon immer Leute gegeben, die Parallelen zwischen uns und der Minimal Music gesehen haben, also zu New Yorker Komponisten der sechziger Jahre wie Terry Riley und La Monte Young. Ich hätte es niemals gewagt, mich selbst in diese Tradition zu stellen, das wäre vermessen gewesen. Aber so, wie wir mit diesen Ensembles gearbeitet haben, stellt sich der Zusammenhang gewissermaßen von selbst her: Die Musik, die wir machen, ist Neue Musik. Nicht wegen des experimentellen Frauenchors, und auch nicht wegen der Gitarrenfeedbacks. Sondern wegen der Musikalität, in der sich beides miteinander verbin-det. Na ja, vielleicht haben Sie also doch Recht, und unser neues Album ist ein Bildungsroman: vom Noise zur Musikalität. Zum musikalischen Noise.

ES HAT JA SCHON IMMER LEUTE GEGEBEN, DIE PARALLELEN ZWISCHEN SUNN O))) UND DER MINIMAL MUSIC GESEHEN HABEN, ALSO ZU NEW YORKER KOMPONISTEN DER SECHZIGER JAHRE WIE TERRY RILEY UND LA MONTE YOUNG. DIE MUSIK, DIE WIR MACHEN, IST NEUE MUSIK.

Am Ende hat man das Gefühl, dass die Sonne aufgeht über den dunklen Klangflächen von Sunn O))).

Anderson: So soll es sein. Toll, dass Sie das in unserer Musik gehört haben!

O'Malley: Es soll ganz leicht klingen am Ende. Und schön.

Anderson: Und gerade durch diese Leichtigkeit, finde ich, gewinnt alles, was auf der Platte an Musik vorher passiert, an Schwere und Düsternis.

O'Malley: Es ist alles kein Widerspruch! Yin und Yang. Plus und Minus. Licht und Dunkel. Entscheidend ist, dass die Kontraste herausgearbeitet werden.

Anderson: Ja, ich würde sagen, das hier ist unsere schwerste und finsterste Platte geworden. Das Licht, das am Ende leuchtet, bringt die Dunkelheit nur um so stärker heraus. Das Dunkle wird dunkler. Das Schwere wird schwerer.

Einen Moment lang dachte ich: Oh Gott, gleich fangen sie an, eine Melodie zu spielen!

Anderson: Ja, davor habe ich mich zwischendurch auch gefürchtet.

Sunn O))) *»Monoliths & Dimensions«*
(Southern Lord / Soulfood) VÖ: 22. Mai

DM STITH

TEXT: GUNNAR KLACK **FOTO:** CHRISTOPH VOY

Für seine Familie ist er das schwarze Schaf im Stammbaum, einer Teufelsaustreibung entkam er nur um Haaresbreite, heute gilt er als einer der neuen Folkstars am US-Himmel: Herr, lass es Hipness regnen!

Zwei Tauschgeschäfte verwandelten den aus Buffalo im Bundesstaat New York stammenden Grafiker David Michael Stith in einen Musiker. Seine gute Freundin Sarah Worden, Mitglied des New Yorker Folkprojekts My Brightest Diamond, ertauschte sich einmal vom Konzertveranstalter statt einer Gage eine lizenzierte Version einer Musiksoftware. Ein leider inkompatibles Betriebssystem rief Stith auf den Plan, genauer gesagt: Sarah rief ihn an und er stand ihr mit dem passenden Rechner und hilfreichen Klicks zur Seite. Im Gegenzug vermittelte sie ihn an ihren Labelbetreiber weiter, den fantastischen Chicagoer Folkmusiker Sufjan Stevens. Im schützenden Umfeld von Stevens' Label Asthmatic Kitty wuchs der heute 28-Jährige vom Aufnahmehelfer zum Klangexperimentierer und schließlich zum Songwriter heran und vollendete nach langer Zeit des Bastelns und Zweifelns vor kurzem sein Debütalbum »Heavy Ghost«.

Dabei sah es lange Zeit nicht danach aus, dass Stith, der sich seit seiner Verwandlung zum Musiker DM Stith nennt, jemals eine Platte veröffentlichen würde. Aufgewachsen in einem streng protestantischen Familienumfeld, dessen Mitglieder zu einem Großteil Opernsänger und Musiklehrer waren, wurde Stiths zurückhaltendes Wesen nicht als adäquate Voraussetzung zum Musizieren angesehen. »Die christlichen Freunde meiner Eltern meinten, ich sei von Dämonen besessen«, fasst Stith den auf ihn ausgeübten Druck in Worte zusammen. Leise und ruhig berichtet er, wie die Vergangenheit bis heute auf ihm lastet: »Ich verspüre immer noch Angst und Wut, wenn ich daran denke, dass sie mich als Kind exorzieren wollten.«

Seine Familie vertrat zudem das Dogma, dass Musik nur in der Aufführung etwas zähle, das Festhalten von Musik auf einem Tonträger hingegen ein schwacher Abglanz des Performativen sei und keinen eigenen Wert besitze. »Alle in meiner Familie haben Musik gemacht und ständig irgendetwas aufgeführt. Ich musste mit ihnen zusammen singen und sogar als ›The Stith Family‹ auftreten. Musik aufzunehmen statt sie live zu spielen galt in meiner Familie als anrüchig. CDs betrachteten sie als Krücken. Ich finde das beängstigend.« Stith überwand die Beschränktheit seiner Eltern und fand mithilfe der richtigen Software den Weg zu einem einzigartigen Musikstil. Skizzenhaft und zerbrechlich wandelt Stith zwischen Folksong und Field Recording. Mal singt er bildhaft von Alltagsbegebenheiten wie im luftig-optimistischen »Thanksgiving Moon«, mal steuert sein gebrochenes Falsett nur eine kryptische Zeile zu dröhnenden Klangcollagen bei. Zum Abschluss der Platte konkurrieren beide Ansätze in einer protosexuellen Atemübung mit dem Titel »Isaac«. Selbst Donna Summer hätte nicht anzüglicher Stöhnen können, doch im klimpernden Akustikgewand erweckt dieses Lied sofort die Assoziation einer religiös-ekstatischen Verzückung. Nur in Andeutungen und Zitaten arbeitet sich Stith an seiner religiös geprägten Kindheit ab und verzichtet sowohl auf direkte Anklagen als auch auf ostentativ christliche Aussagen. »Ich halte mich lieber bedeckt«, sagt Stith. Das ist insofern toll, als dass Sufjan Stevens bei aller fantastischen Folkerneuerung eben auch für seine bekennerhafte Christlichkeit berüchtigt ist. So kann man die Himmelfahrt DM Stiths durchaus auch als Evolution betrachten, als Aufbruch zu neuen, zu weltlichen Ufern.

DM Stith *»Heavy Ghost« (Asthmatic Kitty / Cargo / Soulfood) bereits erschienen*

electronic
beats eb festival

festivalguide.de spex PRINZ PRÄSENTIERT

PHOENIX
SIMIAN MOBILE DISCO
GOSSIP / FEVER RAY
JUNIOR BOYS / FILTHY DUKES
23.05.2009
KÖLN/E-WERK

SCHANZENSTRASSE 37/ 51063 KÖLN / WWW.E-WERK-COLOGNE.COM

VVK: 18€ / AK: 23€ / DOORS OPEN: 19:30 / TICKET HOTLINE: 0221-2801
TICKET URL: WWW.KOELNTICKET.DE Köln:Ticket 0221-2801 koelnticket.de
MORE INFORMATION:
WWW.ELECTRONICBEATS.NET

VERANSTALTER: 2BILD GmbH

Advanced Music, Life and Style by T-Mobile

PJ HARVEY & JOHN PARISH

DIE FRAU VOR DEM ERLOSCHENEN KAMIN IM PUB

Vom Heute ins Gestern, von großer Aggression in die Stille der Abgeklärtheit: Auf ihrem neuen, gemeinsam mit ihrem langjährigen Musikpartner John Parish aufgenommenen Album »A Woman a Man Walked By« – Platte der Ausgabe in der letzten Spex – klingt PJ Harvey in Momenten wie eine Greisin, dann wieder wie eine Rachegöttin. Offenheit ist hier Programm. Doch wie offen ist diese Sängerin, die nur ungern über ihre eigene Arbeit und Musik reden mag, wenn man ihr gegenüber sitzt? Ein Besuch in Somerset, bei einer stirnrunzelnden Polly Jean Harvey.

TEXT: KIRSTEN RIESSELMANN **FOTOS:** EVA VERMANDEL

Auf der Fahrt von London raus aus dem Moloch in Richtung Südwesten, Richtung Natur, am Steinkreis von Stonehenge vorbei ins bildhübsche Städtchen Yeovil in der Grafschaft Somerset, wo Polly Jean Harvey aufgewachsen ist und immer noch wohnt, wo alte Männer mit Barbour-Jacken und Jagdhunden auf dem ausgeschilderten Weg zum Moor spazieren gehen, plaudert der für andere Medien mitgereiste Kollege passioniert über sein Berufsethos. Man habe ja als Journalist das unschätzbare Privileg, mit Menschen reden zu dürfen, denen zu begegnen sich Tausende sehnlichst wünschten. Dieses Privileg müsse man verantwortungsbewusst nutzen, aufpassen, dass man nicht die Lebenszeit der Interviewten verschwende. Ganz wichtig sei, am Anfang des Interviews etwas von sich zu geben. Am besten funktioniere der Einstieg, wenn man PJ Harvey erzähle, wie die eigenen Kinder die Musik fänden.

Chancenlos also, wer keine Kinder hat. Da passiert einem in einem reetgedeckten Naturstein-Pub nach Verköstigung eines handfesten Lamb Stew dann Folgendes: »Erst Ende Januar, und bei euch in England ist schon Frühling!« Leere Blicke von Polly Jean und John Parish. Der stete Tropfen höhlt den Stein, denke ich: »Links und rechts der Landstraße blühen schon die Osterglocken!« Die beiden sitzen am Ende eines langen Interviewtages milde ausgeleiert vor dem erloschenen Kamin des Pubs und warten auf den Feierabend.

Zum zweiten Mal treten die beiden (Parish: geb. 1959 in Yeovil, Harvey: geb. 1969 in Yeovil) gemeinsam als Absender eines Albums auf. Die Premiere, »Dance Hall at Louse Point«, ging 1996 als etwas mittelprächtiger Experimental-Blues-Entwurf unter. Das dürfte mit »A Woman a Man Walked By« nicht passieren, denn das Album ist großartig – ausgenommen »Black Hearted Love«, ein Langweiler-Rock-Eröffnungsstück. PJ Harvey hat die Lyrics geschrieben und singt. Die Musik aller neuen Songs stammt hingegen von dem grundsympathischen Parish, der zuvor bereits als Produzent ihres Glamour-Albums »To Bring You My Love« (1997) und des eher spartanisch ausgefallenen »White Chalk« (2007) in Erscheinung getreten ist. Ganz offensichtlich sind die beiden sehr gut befreundet. Als Harvey einmal den Faden verliert, rollt sie sich auf dem Sofa kichernd an Parishs Seite ein, er strubbelt ihr über den Kopf und macht dazu das Geräusch eines abstürzenden Flugzeugs.

Ihre letzte Zusammenarbeit, »White Chalk«, war ganz Konzentration auf sich selbst, ein fast meditatives Ausloten eines geschlossenen affektiven Zustands. »A Woman a Man Walked By« öffnet sich im Vergleich dazu mit großer Geste: Manchmal bewegt sich ein ganzes Lied, tritt soundtechnisch hinter einen Vorhang oder hinter eine Tür, wechselt plötzlich vom Heute ins Gestern oder von großer Aggression in abgeklärte Ruhe. Das Ergebnis ist sehr vielschichtig, aber auch sehr unstet. In dem Stück »Sixteen, Fifteen, Fourteen« spielen zwei Mädchen Verstecken. Das Thema des Albums?

Geht es darum: sich verstecken, aber weglaufen, wenn man gefunden wird?

PJ Harvey: Nein, es gibt keine Idee und kein Konzept hinter den Songs. »A Woman a Man Walked By« ist über einen langen Zeitraum von vier Jahren entstanden, was wahrscheinlich zu diesem Gefühl der Disparität beigetragen hat. Die Lieder haben sich aber nicht in Bezug aufeinander entwickelt. Wir beide waren einfach nur bereit, mal wieder in alle möglichen Richtungen zu gehen, verschiedene Wege und Gassen einzuschlagen. Der Grund, warum ich gern mit John zusammenarbeite, ist, dass er sich in seiner Musik ständig in Gebiete hineinbewegt, die man nicht erwartet hätte. Sein fast schon filmisches Vorgehen finde ich sehr aufregend. Auf dieser Basis kann ich mich als Sängerin entwickeln, kann ich gedeihen.

Viele Songs klingen, als seien sie mit der Patina alter Fotos überzogen, dazu kommt hier und da ein Grammophonrauschen oder das Klacken eines Kassettenrekorders. Ist dieser offensiv handgemachte Retro-Sound ein Bekenntnis zu einer ›echten‹, also ›wertigen‹ Musik?

John Parish: Mir geht es nicht um Retro-Sound. Manchmal ist der Klang von einem gut aufgenommenen Instrument einfach zu rein, zu klar, das finde ich dann ablenkend. Es fühlt

sich nicht so an, wie ich es will. Dann muss ich einen anderen Kontext schaffen. Und so funktioniert ein Song in meinen Ohren manchmal eben erst, wenn ich das Klacken eines Kassettenrekorders hinzugebe oder Rauschen hinzufüge, den Sound also anschmutze.

Harvey: Wir haben einfach unser Bestmögliches gegeben. Es geht um das, was Kunst doch eigentlich immer wollen sollte: Betrachtern oder Zuhörern Schönheit zur Verfügung zu stellen. Wir fühlen uns von der Musik angezogen, die in uns persönlich einen bestimmten Wunsch oder eine Notwendigkeit anspricht.

Dann ist Ihre Musik heute also eher Kunstmusik für Sie – und keine Popmusik mehr?

Harvey: Es ist einfach nur Musik. Es ist die Musik, die herauskommt, wenn man John Parish und mich kombiniert.

Pop war aber doch mal ein Mehr als nur Musik. Es ging um Zeichen, um Haltung, um Anmaßung, um Überschreitung, um Visionen eines anderen – einer anderen Gesellschaft, anderer Geschlechterverhältnisse.

Parish: Ich weiß nicht, ob so etwas heute noch existiert. Das war vielleicht in den Sechzigern und Siebzigern so.

Und heute gibt es nur noch gute oder schlechte Musik?

Parish: Wir wollen einfach sehr, sehr gute Platten machen. Wir wollen auf diese Art ein Teil der Inspirationsquelle sein, die Popmusik seit so langer Zeit ist.

Und wozu soll Ihre Musik heute inspirieren? Schlichtweg zum Genießen der Schönheit?

Harvey: Mich inspirieren die Dinge, die mir etwas Neues beibringen oder etwas Aufregendes erzählen. Etwas, das eine Aussage trifft, die man anders als genau auf diese Art nicht treffen kann. Mich inspiriert das, was unglaublich gut gemacht ist und was ich so noch nie gehört habe – weder klanglich noch inhaltlich.

Was haben Sie denn während der Arbeit an diesem Album dazugelernt?

Harvey: Mich haben die unterschiedlichen Stimmen, die aus mir herauskamen, überrascht. Eine neue Stimme in mir zu entdecken, wie sie in dem Lied »April« zu hören ist, begeistert mich. Sie klingt wie die einer hundertjährigen Frau. Das ist doch unglaublich – so habe ich mich zuvor noch nie gehört!

Direkt im nächsten Stück, dem Titelstück »A Woman a Man Walked By«, klingen Sie dagegen wie eine Rachegöttin. Verstehe ich Sie in dem Lied richtig: Eine Transgender-Person zieht durch essentialistisch-sexistisches Verhalten Ihren Zorn auf sich?

Harvey: Ich bin mir sicher, Sie wissen, dass ich nie über meine Texte spreche. Wenn ich erzählen würde, um was es mir in dem Song geht oder was ich mir im Moment des Schreibens gedacht habe, würde das den Text nur schwächen. Meine Texte sind dazu da, dass die Leute sie sich nehmen und damit anstellen, was sie wollen.

Mich inspiriert das, was unglaublich gut gemacht ist und was ich so noch nie gehört habe – weder klanglich noch inhaltlich.

— PJ Harvey

Gesetzt, der Musikmarkt ist in drei Bereiche zerfallen – den Massenmarkt mit Megastars und Klingeltönen, den riesigen Hobbysektor im Internet, und den High-End-Sektor, in welchem noch für Musik und Konzerte bezahlt wird –, wo würden Sie sich selbst einordnen?

Parish: Wir sehen uns natürlich nicht im Bereich der…

Harvey: …Klingeltöne! *(lacht)*

Parish: Man könnte sagen, dass wir im Hobbysektor unterwegs sind, weil wir Musik aus Leidenschaft machen. Aber wir haben auch das große Glück, dass andere Leute unsere Tätigkeit schätzen, für unsere Alben und Konzerte Geld auszugeben bereit sind. Vielleicht rutschen wir damit ein Stück weit in die Luxus-Ecke – aber ganz ehrlich, über so etwas denken wir gar nicht nach. Natürlich bin ich traurig und wütend darüber, dass die großen Plattenfirmen es hinbekommen haben, den Leuten das Gespür für den Wert von Musik auszutreiben, indem sie ihnen so lange das Immergleiche als Immerneues verkauft haben. Aber was soll man machen?

Harvey: Ich habe ebenfalls den Eindruck, dass die jungen Leute heute gar nicht mehr verstehen, warum sie noch für Musik Geld bezahlen sollen – aber ändern kann ich daran trotzdem nichts. Deswegen bleibt mir nur eins: mich auf meine Arbeit zu konzentrieren. Und weiterhin an das Gute in den Menschen zu glauben – sie werden nicht zulassen, dass andere leiden oder aufhören müssen, das zu tun, was sie gerne tun.

In dem Stück »Passionless, Pointless« geht es darum, wie sinnlos es ist, Dinge leidenschaftslos zu tun. Wie bewahren Sie sich die Leidenschaft?

Parish: Indem man darauf achtet, sich auf gar keinen Fall allzu vielen Dingen auszusetzen. Vor allem, weil die meisten Dinge ja doch nur mittelmäßig sind. Mittelmaß kann sehr zerstörerisch sein.

Kann man sich die Leidenschaft bewahren, indem man sich zurückzieht in seine ländliche Geburtsstadt?

Harvey: Ich brauche keinen Rückzugsort, um kreativ sein zu können. Natürlich lebe ich auch immer mal wieder in Großstädten und setze mich dort den dortigen Einflüssen aus, aber diese Aufenthalte heizen meine Kreativität weder an noch dörren sie diese aus. Kreativität kommt von einem anderen Ort in mir. Sie hat etwas mit Alltäglichkeit und dem Gang durchs Leben zu tun. Jeder Mensch reagiert anders auf die Dinge, die ihm begegnen. Ich reagiere einfach mit dem Wunsch, Musik zu schreiben. Andere Leute haben da andere Mechanismen. Das ist nur menschlich.

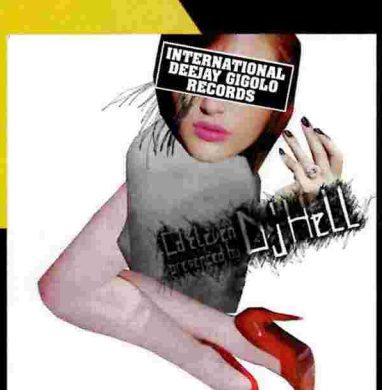
PJ Harvey & John Parish *»A Woman a Man Walked By« (Island / Universal) bereits erschienen*

HELL / TEUFELSWERK

2.MAI 2009

»Teufelswerk« ist Musik, zu der man – ganz antizyklisch gedacht – gern in einem schwarzen Sportwagen mit weißen Lederbezügen auf der Amalfitana der Zukunftsangst davonrasen möchte...

SPEX



CD ELEVEN
16.MÄRZ 2009

TEUFELSWERK
2.MAI 2009

KIKUMOTO ALLSTARS
15.JUNI 2009

www.gigolorecords.com

ROUGH TRADE

kevin blechdom

KEVIN BLECHDOM
LIEBE IN DEN ZEITEN DER MANIE

Eine Musikerin gibt sich einen Männernamen, nennt ihr neues Album »Gentlemania« und lässt die derbsten Schoten von einem Pieps überblenden. Der Rechner bleibt aus, der Vorhang öffnet sich für den bombastischen Off-Broadway-Pop von Kevin Blechdom.

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTO:** NORMAN KONRAD

Was in Kristin Erickson vorgeht, davon kann Kevin Blechdom, das männliche Alter Ego der 1978 geborenen Musikerin, ein Lied singen. Die Frau mit den kindlichen Gesichtszügen und vielen Sommersprossen betrachtet ihre Kunst als elementaren Ausdruck ihrer Persönlichkeit. Die Antwort auf die Frage, was sie am meisten an sich möge, ist eindeutig: »Das Vertrauen in meine eigene Kreativität. Viele Künstler zweifeln an dem, was sie tun. Ich denke, meine Fähigkeit, eine emotionale Herausforderung zu kanalisieren und Musik daraus hervorgehen zu lassen, habe ich meiner Mutter zu verdanken.«

Erziehung macht das Lernen zum Erbe, den Rest besorgt das Leben. Kevin Blechdom, um beim Künstlernamen zu bleiben, besuchte das Mills College in Kalifornien. Dort werden Frauen ermutigt, experimentell ihren eigenen künstlerischen Stil zu finden. Blechdom setzte sich mit Feminismus und computergenerierter Musik auseinander, lernte Bevin Kelley alias Blevin Blectum kennen und gründete mit ihr das vielbeachtete Electro-Duo Blectum From Blechdom. Als die beiden Frauen nach fünf Jahren getrennte Wege gingen, verschlug es Blechdom nach Berlin. Auf zwei Soloalben für Chicks On Speed Records füllte sie den Raum zwischen melodramatischem Pop und Soundexperimenten kurz vor dem Festplatten-Exitus. Mit exaltierten Auftritten fütterte sie ihren Ruf als durchgeknalltes Huhn; Blechdom polarisierte. Fans hingegen zeigten sich begeistert von Blechdoms Wechselbad aus Naivität und Hysterie, ihrer Aufrichtigkeit und der Intensität ihrer offensiv selbstironischen Darbietungen. Das Cover ihres letzten Albums »Eat My Heart Out« etwa zeigt die Künstlerin mit nacktem Oberkörper und blutigen Innereinen in der geballten Faust – anschaulicher wurde Herzschmerz selten dargestellt. Aufgrund von Bedenken des Vertriebs wurde das Cover dann hinter einem jugendfreien Alternativ-Cover versteckt. Provokation ist bei Kevin Blechdom nie ausgeschlossen.

Und nun das! Auf ihrem neusten Werk »Gentlemania« ist Kevin Blechdom unanstößig brustaufwärts abgebildet, gerahmt in dezent klassischer Schnitzholzästhetik, unter ihr die Klaviatur eines Pianos. Der Titel »Gentlemania« impliziert gendertheoretische Überlegungen, aber in den Songs geht Blechdom nicht mehr mit der alten Vehemenz auf die Barrikaden. »Zuerst einmal ist es ein männlicher Albumtitel«, erläutert sie, »und dann kann man ihn in seine zwei Bestandteile zerlegen: ›gentle‹, die sanfte Seite, das bedeutet, dass ich weniger wütend bin als früher; und ›mania‹ bezeichnet eine psychische Störung. Diese Kombination umschreibt meine Beziehung zu Männern: Männer treiben mich in den Wahnsinn! Sie beinhaltet aber auch mein Verhältnis zu Frauen, denen gegenüber ich zum Gentleman werde und in die Position gerate, sie in den Wahnsinn zu treiben. Aufgrund dieses Umkehrprinzips ist ›Gentlemania‹ wie ein Glashaus, in dem ich sitze – die Steine schon in der Hand!«

Unerwarteterweise verzichtet Blechdom für »Gentlemania« auf jegliche synthetische Soundfinessen, der Rechner bleibt im Ruhezustand. Stattdessen kehrt Blechdom nach mehreren Jahren der Abstinenz zurück ans Piano, das Instrument ihrer Jugend, und haut dramatischen Off-Broadway-Pop in die Tasten. Mit der Ausdruckskraft einer Souldiva und der Quirligkeit einer Cabaret-Schwalbe beherrscht Blechdom das klassische Pianopop-Metier genauso wie den Dreiton-Gassenhauer. Vom Ballast der Seriosität befreit sie sich mit gewitzten Texten und leichtherzigem Country-Flair (Banjo, Pedalsteel-Gitarre). In »Lazy« weist sie zudem ihr männliches Gegenüber (»lazy son of a gun«) mit schnalzender Zunge zurecht und beendet die Textzeile »Too lazy to thank me / Too lazy to spank me / Too lazy to act like you're a man / Too lazy to suck me / Too lazy to f*** me« mit einem ›zensierend‹ eingeblendeten Piepen.

Blechdom übertreibt natürlich immer noch gerne, etwa wenn sie in »Face the Music« nacheinander Stimmübungen von Hobby-Opernsängern, barockes Flötengetriller und ein E-Gitarrensolo einblendet. Und doch: »Ich versuche, mit jedem Album mehr und mehr Bedeutung zu vermitteln«, räumt Blechdom ein, »dazu gehört auch, das Instinktive zugunsten des Prozesses zurücknehmen, mich auf ein in sich schlüssiges Konzept zu fokussieren und die Musik zugänglicher zu gestalten, damit mehr Menschen an ihr teilhaben können. Gleichzeitig will ich nicht diejenigen verschrecken, die meine Eigenarten zu schätzen wissen. Ein schwieriger Balanceakt. Für die Freunde meiner alten Platten ist es eine Herausforderung, mit mir zu wachsen.«

Kevin Blechdom bewegt sich auf »Gentlemania« weiterhin innerhalb ihres Themenkreises aus Geschlechterdiskurs, Liebe und Selbstschutz und zwischen der Opposition erlösender und zerstörerischer Kräfte. Die Muster bleiben, nur der Inhalt wird anders gefiltert. Die Bändigung des Monströsen in ihrer Ausdruckskraft, so Blechdom, sei nicht zuletzt abermals ihrer Mutter geschuldet: »Mit ›Gentlemania‹ habe ich ein Album geschrieben, das längst überfällig war – ein Album, das meine Mutter ihren Freunden vorspielen kann, ohne sich zu genieren.«

Kevin Blechdom *»Gentlemania«*
(Sonig / Rough Trade) bereits erschienen

A's
NIKE

XRABIT & DMG$
ERSTAUNLICHER KNUSPERWAFFEL-RAP

»Be your own cool!«, fordern sie und gehen selbst mit gutem Beispiel voran: Zwei Hinterwald-Rapper und ein Freizeit-Beatmischer basteln auf der Achse Texas–London aus Sci-Fi-Beats und Klingeltönen fluffigen Eklektik-Hiphop – nachzuhören auf ihrem Debüt »Hello World«.

TEXT: JONATHAN FISCHER **FOTO:** HEIKO LASCHITZKI

Möglicherweise beginnt genau hier die Zukunft des Hiphop: Englische Produzenten unterfüttern amerikanische Rapper mit Beats. Bei Yo Majesty war diese Konstellation höchst erfolgreich, die Verbindung von tief in der Südstaaten-Folklore verwurzeltem Rap mit schrillem englischen Grime-Geschepper gab der feministischen Botschaft des Duos den adäquaten Rahmen und beförderte Yo Majesty in eine Liga mit Protagonistinnen wie M.I.A. oder Santogold. Nun folgen Xrabit & DMG$ auf ihrem Debütalbum »Hello World« mit ähnlichem Konzept: Sci-Fi-Beats befeuern Südstaaten-Drawl. Der in München aufgewachsene, in London lebende Produzent Xrabit hat den texanischen MCs Trak Bully und Coool Dundee, die zusammen Damaged Goods heißen (kurz: DMG$), einen Soundtrack verpasst, der mit dreckigen Bässen, ballernden Synthesizern und Computerspiel-Bleeps eher auf Electro-Clubpublikum und die informierte Nerd-Gemeinde abzielt als auf den Hiphop-Mainstream.

Coool und Trak, wie sich die beiden selbst nennen, stellen ein unverkrampftes Kleine-Jungs-Grinsen zur Schau, wo sonst biedere Coolness die Hiphop-Norm darstellt. Und mit ihren Holzketten, Hornbrillen und Holzfällerhemden wirken sie wie Zeitreisende aus der Hiphop-Bronzezeit. »Everybody wanna be so fucking cool«, thematisieren sie ihr eigenes Nerdtum im Track »Ferris Bueller«. Und: »Be your own cool!« Kleinstadthumor rebelliert gegen ungeschriebene Wichtigkeiten der herrschenden Hiphop-Orthodoxie. Als Mitglieder der College-Basketball-Mannschaft ihrer Heimatstadt Tyler, Texas, seien sie mit Hiphop als Lebensstil aufgewachsen, erzählen DMG$. Die tiefergelegte Chopped-&-Screwed-Ästhetik ihrer lokalen Hiphop-Helden hätten sie aufgesogen und sich an der Südstaaten-typischen Mischung aus Brutalität und Billigkeit ergötzt – bis sie die inhärente Spannungslosigkeit, die darin besteht, »schon in den ersten Sekunden eines Songs zu wissen, wie er endet«, nicht mehr ertragen konnten. »Im Grunde«, behauptet Coool, der in seinem Hauptjob Angestellter der Bank of America ist, »haben sich viele Südstaaten-Rapper jeglicher Inhalte entledigt. Alle wissen das, und deswegen hört auch niemand mehr auf die Lyrics. ›Baby, come on in my car‹ – das ist doch bestenfalls Silbenkleister!«

Die beiden hippieesk wirkenden André-3000-Doppelgänger machen es schlauer: In ihrem ersten Video tanzen DMG$ vor bunter Sternchenkulisse zu einem schrill treibenden Beat, der an Public Enemys »Don't Believe the Hype« erinnert: »Follow the leader / Just don't be steppin' on my sneakers«, reimen sie, loben sich als Highschool-Genies und schaffen es, im selben Vers als »Lords of the four-finger-rings« und Jesus-Sandalen-tragende Reim-Gorillas zu posieren. Jede Menge Referenzen an die Hiphop-Tradition, etwa an Eric B & Rakim, bauen sie in ihre Raps ein, verändern und ironisieren Genre-Plattitüden bis zur (Un-)Kenntlichkeit. Das erinnert in den besten Momenten an eine Südstaaten-Variante der Chicagoer Cool Kids. Und schafft aus vermeintlich längst abgelaufenen Zutaten erstaunlich fluffigen Knusperwaffel-Rap.

An ihren Produzenten Xrabit gerieten DMG$ völlig unerwartet: Im letzten Jahr luden sie einen Song, den sie mit einem Zehn-Dollar-Mikro aufgenommen hatten, auf ihre MySpace-Seite. »Ein reiner Testballon«, erklären sie. Schon wenig später allerdings klingelte bei Trak, der eigentlich Theodore heißt und in Tyler in einem Copyshop arbeitet, das Telefon. Ein Typ mit englischem Akzent war dran, fragte, ob sie schon unter Vertrag stünden. Der Mann, er stellte sich als Xrabit vor, hatte zwar unter eigenem Namen noch keinen einzigen Track veröffentlicht, trotzdem war er sich sicher, dass der Humor der beiden Texaner genau das sei, was seinen Electro-Dubstep-Grime-Loops das Frischesiegel verpassen würde. Immerhin hatte der in London lebende Freizeit-Beatbastler – er verdient sein Geld mit Videoanimationen – schon ein wichtiges Label im Rücken: Big Dada.

Das Label von Roots Manuva und Wiley, in England ›die‹ Instanz für einige der besten Leftfield-Hiphop-Produktionen der letzten Jahre, hatte Xrabit aufgrund eines Demotapes unter Vertrag genommen: Harsche, Dizzee-Rascal-beeinflusste Beats waren da zu hören, schmutzige, schiebende Synthie-Bässe – und gleichzeitig Klingelton- und Kindergartenmelodien. »Ich wollte für meine Tracks Rap-Beiträge jenseits der üblichen Ego-Boostings haben«, erklärt Xrabit seine Begeisterung für DMG$. Schon nach der ersten 12-Inch holte Big Dada die beiden Texaner nach London, in nur neun Tagen komplettierten sie mit Xrabit ihr Debüt »Hello World«. So schnell kann's gehen: Dass sie mit ihren Darbietungen auf College-Partys in Tyler gut angekommen seien, hätten sie wohl mitbekommen, erklären Coool und Trak. Aber eine Hiphop-Zukunft hätte ihnen zu Hause niemand vorausgesagt. Möglicherweise ist die Welt der beiden – sie hören privat gerne Punk-, Country- und Rockplatten – eine Spur zu unberechenbar für ihr mit Südstaaten-Hiphop sozialisiertes Umfeld. Zumal ihnen jede Heldenpose abgeht: Oder wer hat schon mal von Rappern gehört, die – wie in »Are We Friends« – nach einer schiefgegangenen Anmache drohen, sich mit einem Buttermesser die Pulsadern aufzuschneiden?

Xrabit & DMG$ *»Hello World«*
(Big Dada / RTD) bereits erschienen

DIESEL

PEACHES
UND DEM MANN WIRD MULMIG

Wenn sie aus dem Fenster schaut, sieht sie den Geist von Andy Warhol, und wenn sie an die Krise denkt, kriegt sie gute Laune: Merril Nisker alias Peaches kombiniert auf ihrem vierten Album »I Feel Cream« dampfige Soul-Einlagen mit strategisch angebratztem Clubsound. Kein Wunder: Sie hat es von versierten Vertretern der Disco-Hooligan-Liga wie Soulwax, Simian Mobile Disco und Digitalism dick aufmischen lassen.

INTERVIEW: MAURICE SUMMEN **FOTOS:** YVES BORGWARDT

Frau Nisker, kennen Sie den Pop-Journalisten Tobias Rapp?

Ja, klar kenne ich den.

Er hat gerade ein Buch veröffentlicht mit dem Titel »Lost and Sound«, es handelt von Berlin als Technometropole. Rapp schreibt: »In Berlin ist eine neue Madonna nicht in Sicht, der einzige Star, den die Berliner Szene hervorgebracht hat, ist die Kanadierin Peaches.«

Puh! Was Richtie Hawtin wohl dazu sagen wird? Ich habe natürlich von »Lost and Sound« gehört. Und übrigens: Cornelius Rapp, der Bruder von Tobias Rapp, spielt in meiner Band. Er ist Produzent und hat mir vor Urzeiten beigebracht, wie man mit ProTools und anderer Musiksoftware umgeht. Cornelius hat selbst eine Band, sie heißt Sweet Machine und wird auf der Tour zu meinem neuen Album »I Feel Cream« meine neue Begleitband sein.

Werden Sie auch wieder Tänzer mit auf Tour nehmen?

Nein. Aber ich habe trotzdem Tänzer auf der Bühne. Es gibt ja Leute, irgendwelche Freaks, die mir überallhin nachreisen. Die bitte ich auf die Bühne, und sie drehen total durch. Verrückte Leute sind das!

Sie haben mit »Fuck the Pain Away« oder »Lovertits« Hits geschrieben. Ihr Erfolg wird aber daran gemessen, ob Sie diesen Hits auch neue hinzufügen können. Ist der Leistungsdruck im Laufe der zehn Jahre, die Sie nun als Peaches im Geschäft sind, größer geworden?

Das Seltsame ist ja, dass die Plattenfirmen, die diese späteren Hits veröffentlichten, von den Songs zunächst gar nicht unbedingt überzeugt waren! Daraus kann ich nur einen Schluss ziehen: Ich mache mir keinen Druck. Ich finde es generell eher merkwürdig, heute noch ein Album für ein Label zu produzieren. Ich frage mich: Kaufen die Leute überhaupt noch Alben? Denken sie überhaupt noch in dieser Kategorie? Es ist schon eine merkwürdige Zeit, gerade ein Musikalbum auf den Markt zu bringen.

Glauben Sie an das Starsystem?

Ich habe noch nie an dieses System geglaubt. Wenn Sie »Fuck the Pain Away« als einen Hit bezeichnen: Dazu gab es damals keinen Videoclip, kein Radio spielte den Song. Es gab auf klassischer Promotion-Ebene keinerlei Versuche, diesen Song gezielt zu einem Hit zu machen.

Und trotzdem wurde er einer! Heute sind Sie ein Vorbild für eine ganze Generation von Electro-MySpace-Musikern, die alle mal so werden wollen wie Sie.

Als ich damals das getan habe, was ich einfach tun musste, gab es MySpace noch gar nicht. Es gab auch noch kein Web 2.0. Das alles war noch nicht mal in den Startlöchern! Wenn heute jemand richtig gut ist, dann kann es passieren, dass seine Zeit schon wieder vorbei ist, bevor das erste reguläre Album auf dem Markt ist. Na ja, vielleicht ist das ein bisschen zu fatalistisch. Aber die Erwartungen an einen Künstler sind heute wahnsinnig hoch. Und natürlich setzen sich viele Künstler dann selbst unter Druck, weil sie meinen, dass sie sehr schnell berühmt werden müssen – dass Geschwindigkeit an sich ein Attribut ist, das zum Berühmtsein heutzutage dazugehört.

Was blüht diesen Stars der Gegenwart? Nur die berühmten 15 Minuten Warhol'schen Ruhms?

Neulich habe ich aus meinem Fenster in Prenzlauer Berg geblickt und gedacht: Guck's dir an, da unten läuft der Geist von Andy Warhol vorbei. Jeder rennt heute herum wie ein Popstar, überall sieht man Graffitis, die Werbung ist allgegenwärtig! Man kann gar nicht mehr erkennen, was ein Witz ist und was ernst gemeint ist. Was ist Popkultur – und was ist Werbung, die mit den Mitteln des Pop für ein Produkt wirbt? Wenn Warhol das sehen könnte: Er würde sich kaputtlachen. Die ganze Gesellschaft ist durchironisiert!

Und exhibitionistisch! Letztes Jahr hat die ehemalige Viva-Moderatorin Charlotte Roche in Deutschland mit ihrem Buch »Feuchtgebiete« für Furore gesorgt. Haben Sie das mitverfolgt?

Ja, das Buch ist unter dem Titel »Wetlands« auch auf Englisch erschienen. Ich kenne Charlotte sehr gut. Sie war die erste Person, die mit mir ein Fernsehinterview geführt hat. Sie gehört zu den tollsten Menschen, die mir in Interviews begegnet sind.

Ist »Feuchtgebiete« eine Fortführung des Covers zu Ihrem zweiten Album »Fatherfucker« mit anderen Mitteln? Auf dem Cover posierten Sie mit Vollbart. In Roches Buch werden Behaarung und Intimbehaarung als etwas Fremdes, Ekliges dargestellt.

Wir haben heute auf jeden Fall alle ein gestörtes Verhältnis zu unserer Körperbehaarung, das stimmt. Damit gehe ich offensiv um. Ich sage: Die Menschen sollen mit den Haaren machen, was immer sie wollen. Ich sage nie: Mach etwas nicht. Wenn die Leute sich vollrasiert besser fühlen, dann sollen sie sich eben von morgens bis abends rasieren! Wichtig scheint mir allerdings, die Wahl zu haben – also frei entscheiden zu können, wer man

sein möchte und wie man aussehen will. Ohne sich zu etwas gezwungen zu fühlen.

Auf der einen Seite ekeln sich junge Menschen vor Schamhaaren, auf der anderen Seite wächst die Toleranz gegenüber der Pornografie weltweit. Porno ist Pop!

Das stimmt natürlich. Das sieht man ja auch oft in den MySpace-Profilen der Leute: Sehr viele junge Amerikaner denken, ein halbnacktes Foto müsse es schon mindestens als Profilbild sein.

Aus dem gleichen exhibitionistischen Impuls entstehen dann Internet-Communitys wie etwa suicidegirls.com, in denen sich Mädchen freiwillig als Pin-Ups präsentieren?

Gut, dass Sie es erwähnen. An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass viele dieser ›Suicide Girls‹ in ihren Strip-Auftritten während der »Suicide Girls Tour« Songs von mir benutzt haben. Aber der Mensch, der suicidegirls.com betreibt – natürlich ein Mann! –, entschied am Ende, dass meine Musik nicht auf der »Suicide Girls«-DVD, welche die Tour dokumentiert, enthalten sein darf!

Wem gehört Suicide Girls?

Keine Ahnung, irgendeinem Typen namens Tony ... Ich will es gar nicht genau wissen! Es gibt in den Staaten ja auch Strip-Club-Ketten. Die sind sozusagen die McDonald's unter den Striplokalen. Viele Stripperinnen der L.A.-Filiale einer dieser Ketten haben immer zu »Fuck the Pain Away« getanzt. Irgendwann ordnete die Unternehmensführung an, dass sie zu anderen Songs tanzen sollten, weil den Männern mulmig werden könnte, wenn sie zu einem Striptease die sich ständig wiederholende Zeile »Fick den Schmerz weg!« hören. Die Stripperinnen haben daraufhin versucht, sich gegen diese Ansage zu wehren: »Hey, das ist mein Song, meine Choreografie...« Aber sie hatten keine Chance. Solche kleinen Geschichten sagen immer noch eine Menge über das aus, was Peaches in dieser Welt bedeutet, darüber, wie Peaches immer noch als Eindringling und als Bedrohung wahrgenommen wird – und natürlich darüber, warum Peaches noch immer dringend gebraucht wird!

Das neue Peaches-Album trägt den Titel: »I Feel Cream«. Was soll das bedeuten?

Bei meinen anderen Platten war immer irgendwie gleich klar, wie es gemeint war, diesmal wollte ich etwas Abstrakteres. Das ist das ganze Geheimnis. »I feel cream«, dieser Satz war während der Aufnahmen eine Art Insiderwitz im Studio. Und ich mochte seinen Klang. Peaches in einem Kontext mit dem schönen Wort ›Cream‹, also ›Sahne‹, – das hat doch was! Die Leute in den Blogs fangen schon an, mit dem Wort zu spielen: »Creamy Pants« oder »Get creamed!« und solche Sachen.

Der erste Song auf dem Album trägt den Titel »Serpentine«. Sie singen: »Never straight, but serpentine!«

Ich weiß nicht, ob Sie das in Deutschland kennen: ›Serpentine‹ kommt aus dem Militärischen. Das ist eine Art Formationsbefehl: Die Truppe hat sich in einer Schlangenlinie zu bewegen, damit sie für den Gegner schwer zu erfassen ist. Aber eigentlich erzähle ich in dem Song meine eigene Geschichte: »I dined and dashed«. Wissen Sie, was ›to dine and dash‹ bedeutet? Zu gehen, bevor man gezahlt hat.

WENN DIE LEUTE SICH VOLLRASIERT BESSER FÜHLEN, DANN SOLLEN SIE SICH EBEN VON MORGENS BIS ABENDS RASIEREN!

In Deutschland spricht man vom ›polnischen‹ oder ›französischen Abgang‹ – je nachdem, ob man im Westen oder Osten der Republik geboren wurde.

Genau! »I dined and dashed on electroclash and outlast the backlash«: Als ich meine Karriere begann, war gerade Electroclash angesagt, und das ist nun vorbei. Aber Peaches ist immer noch da.

Der Song »Billionaire« könnte in diesem Jahr ein richtiger Hit werden ...

Ja, das ist der Song, den ich mit Yo Majesty aufgenommen habe. Wissen Sie: Manche Menschen behaupten, Geld mache sexy. Ich aber sage: Jeder Mensch kann es treiben, als hätte er Millionen auf dem Konto – Geld macht beim Vögeln einfach keinen Unterschied!

Was denken Sie generell über die Finanzkrise? Macht sie Ihnen Angst?

Nein! Ich finde die Krise großartig! Fantastisch! Alles sollte einfach zusammenbrechen. Das ist doch eine großartige Vorstellung: Der Kapitalismus verschwindet! Popstars verschwinden! Das ganze System verschwindet! Ich kann dazu nur sagen: »Hallo, Leute! Willkommen in Berlin!« So leben wir hier seit Jahren. Keiner hat hier großartig viel Geld. Und genau deshalb wissen die Menschen in Berlin auch, wie man eine gute Party feiert! Armes Amerika. Sie haben ihre coolen Clubs verloren, alles ist weg, was an Amerika mal Spaß gemacht hat. Und jetzt wollen sie es wiederhaben. Obama muss den Amerikanern das Leben zurückgeben. Die Lust am Leben. Ich möchte nicht in seiner Haut stecken.

Auch in Berlin wird daran gearbeitet, dass Off-Kultur verschwindet. Stattdessen setzen die Stadtväter auf Kommerz und Repräsentationskultur.

Diese neue Mobilfunk-Arena am Ostbahnhof ist ein wirklich trauriges Beispiel für die derzeitigen Veränderungen in der Stadt. Diese Schüssel ist ein gigantischer Witz – und zwar ein schlechter. Die Leuchtreklame an dem Bau überstrahlt ganz Berlin. Total peinlich. Ich lese so einen Bau als Zeichen der Finanzkrise. Eben weil es sich nur noch ganz wenige überhaupt leisten können, so ein megalomanisches Ding zu bauen. Und das im bankrotten Berlin! Und vor allem in direkter Nachbarschaft zur Bar 25, einem der tollsten Orte der Stadt! Die Bar 25 muss schließen, und diese Arena wurde politisch durchgeboxt. Das macht mich traurig. Ich bin immer mit meinen Eltern in der Bar 25 Essen gegangen, wenn sie mich in Berlin besucht haben. Ich muss sie in Zukunft hungrig zurück nach Kanada schicken. Der einzige Trost liegt darin, dass man hier in Berlin noch nicht mal eine ordentliche Gentrifizierung hinbekommen wird. Und deshalb ist Berlin so eine großartige Stadt.

Berlin bleibt die Stadt der Krise?

Deswegen sage ich ja: »Willkommen in unserer Welt! Freunde in London und überall auf der Welt, ihr habt eine riesige Angst. Aber das, wovor ihr Angst habt, ist hier schon seit Jahren Realität.« Man muss sich in Berlin immer durchschlagen. Und irgendwie hat es immer funktioniert. Wir Berliner könnten die Führungselite der Krise sein!

Peaches *»I Feel Cream«*
(XL Recordings / Beggars) VÖ: 2. Mai

CD #84

I. Phoenix »1901« *(V2 / Coop / Universal)* II. Maxïmo Park »Wraithlike« *(Warp / RTD)* III. The Thermals »You Dissolve« *(Kill Rock Stars / Cargo)* IV. Jeremy Jay »Gallop« *(K Records / Cargo)* V. Tiga »Shoes« *(Different / PIAS / RTD)* VI. Hell »Electronic Germany« *(Gigolo / RTD)* VII. Xrabit + DMG$ »Damaged Good$« *(Big Dada / RTD)* VIII. Michael Nyman »In Re Don Giovanni« *(MN Records)* IX. Phantom Ghost »Thrown out of Drama School« *(Dial / Kompakt)* X. DM Stith »Thanksgiving Moon« *(Asthmatic Kitty / Soulfood)* XI. Michael J. Sheehy & The Hired Mourners »Nobody's Fault But Mine« *(Glitterhouse / Indigo)* XII. Bill Callahan »Eid Ma Clack Shaw« *(Drag City / RTD)* XIII. Grizzly Bear »Cheerleader« *(Warp / RTD)* XIV. Extra Golden »Anyango« *(Thrill Jockey / RTD)* XV. Mulatu Astatke / The Heliocentrics »Masenqo (Edit)« *(Strut / Alive)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach — Foto: Mario Koell — Infos zu den Künstlern und Tracks: www.spex.de/cd.html

spex

VORSPIEL FÜR: *MICHAEL NYMAN*

»DAMON ALBARN IST DER SOHN, DEN ICH NIE HATTE …«

Der englische Komponist Michael Nyman wurde bekannt als musikalischer Ausstatter der Filme Peter Greenaways, darunter »Der Kontrakt des Zeichners« und »Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber«. Die Welt kennt seine Musik vor allem aus dem Soundtrack zu Jane Campions »Das Piano«, der sich drei Millionen Mal verkaufte und Nyman eine Oscar-Nominierung einbrachte. Als Musikkritiker prägte er nachweislich den Begriff ›Minimal Music‹ für die Musik von Steve Reich und Philip Glass. Das Spex-Vorspiel findet frühmorgens in einem noblen Berliner Hotel statt. Der bestellte CD-Player ist nicht aufzufinden, was den 65-Jährigen aber nicht stört – er schließt die Balkontür und schiebt die CD in seinen mit mickrigen Lautsprechern ausgestatteten Laptop.

INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL: MARTIN HOSSBACH **FOTOS:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

Alva Noto

»M 05«

(aus dem Album »Filosofem«, Misantrophy, 1996)

(aus den Laptoplautsprechern kommt ein leises Zischeln und Fiepen) Was ist das denn? Ist die CD kaputt?

Diese Musik ist einfach nicht für Ihre Lautsprecher gemacht.

Es zischelt und fiept ja nur!

Das ist Alva Noto, also Carsten Nicolai, mit dem Sie im März beim MaerzMusik-Festival in Berlin zusammenarbeiteten.

Ach was! Ich kannte seine Kollaborationen mit Ryuichi Sakamoto, aber seine frühen Arbeiten kaum. Unsere Zusammenarbeit beim MaerzMusik-Festival erforderte aber auch gar keine genaue Kenntnis, denn sie bestand darin, dass Carsten ein altes Werk von mir ›neu konfigurieren‹ sollte. Meine Rolle bestand lediglich darin, ihm Material zur Verfügung zu stellen, das er manipulieren konnte. Ich trage in meinem Laptop immer mein gesamtes Archiv an aufgenommener Musik mit mir herum. Wir trafen uns in Carstens Studio, hörten uns durch meine Musiken und entschieden uns schließlich für »Pretty Talk for George Brecht«.

Wovon handelt das Stück?

Das Stück basiert auf der Aufnahme einer Frau, Miss Mattie Williams, die ihrem Wellensittich Sparkie das Sprechen beibringt. George Brecht, der amerikanische Fluxus-Künstler, hatte mir einst eine Werbe-Flexisingle der Vogelsamen-Firma Caperns mit dem Titel »Pretty Talk« zugeschickt. Die Single umfasste acht Stücke. Auf den ersten sieben konnte man Miss Williams hören, wie sie bestimmte Phrasen wie »Pretty boy, pretty boy, pretty boy« immer und immer wiederholte. Das letzte Stück auf der Single bestand dann aus einer Aufnahme von Sparkie, wie er unzählige Phrasen und Kinderreime wild durcheinander aufsagt. Ich sampelte alle Stücke, schrieb eine Begleitmusik und setzte Williams' und Sparkies Stimmen als Gesangspart ein. Das war 1978.

Welche Materialien stellten Sie Nicolai noch zur Verfügung?

Die Original-Sparkie-Single und zusätzlich Zwei-Zoll-Ampex-Tonbänder einer 16-Spur-Aufnahme von »Pretty Talk«. Dann noch die Titelmusik einer ornithologischen Dokumentarreihe, die ich 1984 im Auftrag der BBC geschrieben hatte. In einem Museum im englischen Newcastle fanden Nicolai und ich dann noch ein 150-seitiges Manuskript der Memoiren von Sparkies Frauchen. Auszüge aus den Memoiren wurden in Berlin von der englischen Schauspielerin Kika Markham eingelesen. Carsten saß an seinen Computern, ich spielte auf einem Midi-Klavier.

Michael Nyman

»Memorial«

(aus dem Soundtrack »The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover«, EMI, 1989)

Dieses zentrale Stück für Peter Greenaways Film »Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber« haben Sie gewissermaßen zweitverwertet: Es taucht ebenfalls im Soundtrack zum Film »Man on Wire« auf.

Wenn ich richtigstellen darf: Das Stück hat ursprünglich weder mit dem einen, noch mit dem anderen Film etwas zu tun. Ich komponierte es 1985 für die Toten der Katastrophe im Brüsseler Heysel-Stadion. Vor dem End-

spiel um den Europapokal der Landesmeister zwischen dem FC Liverpool und Juventus Turin stürmten Liverpooler Fans einen Fanblock, viele italienische Fans starben, noch mehr wurden verletzt. Drei Jahre später besuchte mich Peter Greenaway, weil er nach einer Filmmusik für »Der Koch ...« suchte. Ich hatte das Skript gelesen und spielte ihm diverse Kompositionen auf dem Klavier vor, die meiner Meinung nach zu seinen Musikwünschen passten. Er wählte sich dann »Memorial« aus, obwohl ich es gar nicht für sein Skript geschrieben hatte, und irgendwie passte der Titel ja auch wie die Faust aufs Auge: Ohne das Stück wäre Greenaways Film nur halb so eindrucksvoll. Er drehte letztlich den ganzen Film um eine frühe, noch etwas unsicher vorgetragene Einspielung der Michael Nyman Band von »Memorial«. Heute gilt der Titel als Meilenstein. Als der Film jedoch in die Kinos kam, schämte ich mich. Ich dachte damals: Warum habe ich ihm dieses Trauerlied, dieses Tondenkmal eigentlich zur Verfügung gestellt? Greenaway hat das Stück in dieser sinnlosen Szene mit dem Toten auf dem Esstisch eingesetzt. Am liebsten würde ich ihm den Einsatz nachträglich verbieten. Vermutlich, weil die Szene eine Schlüsselszene und die Musik so eindrucksvoll ist, bekomme ich seit Jahren immer wieder Anfragen von Firmen, die »Memorial« für ihre Werbespots einsetzen wollen.

Wie kam es schließlich zu dem erneuten Einsatz des Stückes in dem kürzlich erst Oscarprämierten Dokumentarfilm »Man on Wire«, der von dem französischen Trapezkünstler Philippe Petit handelt?

Tatsächlich hört Petit meine Musik höchstpersönlich beim Training. Der Regisseur des Films, James Marsh, wandte sich daraufhin an mich und fragte, ob ich mir vorstellen könne, den Score zu seinem Film zu komponieren. Ich nannte ihm meinen Preis, leider konnte seine Produktionsfirma sich den nicht leisten. Ich gab ihm dann die Erlaubnis, den Katalog meines Labels MN Records auf passende Stücke durchzusehen. So kam es, dass er »Memorial« auswählte – das ich vor ein paar Jahren neu eingespielt hatte. Allerdings gefällt mir der Einsatz des Titels auch in »Man on Wire« überhaupt nicht. Petit wird am Schluss von der Polizei geschnappt, nachdem er zwischen den Twin Towers balancierte, die Musik soll der Szene wohl eine lustige Note verleihen – das ist dem Stück gegenüber taktlos. Das nehme ich Marsh ein wenig übel.

Peter Greenaway haben Sie nicht um Erlaubnis gebeten – immerhin verbindet der Hörer den Song mit »Der Dieb ...«.

Wieso sollte ich? Die Komposition gehört mir und niemand anderem. Ich habe zu Greenaway seit mehr als zehn Jahren keinen Kontakt mehr.

John Cage

»Williams Mix«

(von der Compilation »OHM: The Early Gurus of Electronic Music, Ellipsis Arts, 2000)

Die Aufnahme stammt aus dem Jahre 1952, es handelt sich um Cages erste Komposition für Tonband. Sie haben sich mit Cage sehr ausführlich in Ihrem Buch »Experimental Music – Cage and Beyond« beschäftigt.

Ich bin sehr stolz auf das Buch, es wird heute noch oft daraus zitiert, und es ist noch immer eines der aussagekräftigsten Bücher über diese Art von Musik – obwohl es schon 1974 erschienen ist. Es beschäftigt sich mit, wie ich es damals nannte, ›experimenteller Musik‹ aus der Zeit Cages, mit Fluxus und natürlich mit Minimalismus, etwa den frühen Reich- und Glass-Werken. Das Besondere dieses Buchs ist sicherlich mein privilegierter Zugang zum Thema. Ich war sowohl Kritiker als auch mit einigen der Komponisten befreundet und als Mitglied von Cornelius Cardews Scratch Orchestra selbst als Musiker aktiv. Ich müsste das Buch übrigens dringend überarbeiten – es fehlen schließlich die letzten 35 Jahre. Die Neuauflage der Oxford University Press enthält lediglich ein originelles Vorwort von Brian Eno, aber es würde Jahre dauern, das Buch auf den neuesten Stand zu bringen. Sollen die jungen Leute doch mal ran!

Neil Tennant empfahl mir vor kurzem das Buch »The Rest Is Noise – Listening to the 20th Century« von Alex Ross. Ross ist wesentlich jünger als Sie, er arbeitet als Kritiker für den New Yorker.

Kenne ich nicht. Werde ich da erwähnt?

Steve Reich

»Piano Phase«

(von der Compilation »Early Works«, Nonesuch, 1987)

Das Stück kenne ich natürlich! Ich war der erste europäische Journalist, der Steve Reich damals interviewt hat – und ich sollte mal für einen anderen Pianisten einspringen und »Piano Phase« aufführen, das Reich 1967 geschrieben hat. Er rief mich sogar persönlich deswegen an.

Eine große Ehre. Und Ihre Antwort lautete?

No.

Warum?

Ich sagte zu Reich: »'cause it's too fucking difficult!«

Wann sind Sie das erste Mal auf Steve Reichs Musik gestoßen?

1968 arbeitete ich noch ausschließlich als Musikkritiker. Ich schrieb unter anderem für den Spectator und The Listener, die Hauspublikation der BBC, außerdem hörte ich ständig Radio 3. Eines Nachts hörte ich in der Sendung plötzlich unvermittelt »Come Out« von Steve Reich – ohne weitere Erklärung. Rückblickend war dies vielleicht der wichtigste musikalische Moment in meinem Leben! Ich beschäftigte mich zu der Zeit viel mit Stockhausen und Birtwistle und hatte solch ein repetitives Stück Musik noch nie zuvor gehört. Reich hatte den Ausspruch eines der sogenannten ›Harlem Six‹ gesampelt – das waren sechs afroamerikanische Jugendliche, die im Jahre 1964 angeblich einen Mord verübt hatten. Ihre Verhaftung löste Demonstrationen und Krawalle aus. Der Satz »I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them« wird 13 Minuten lang wiederholt, geloopt, sodass die verrücktesten Überlagerungen und Schleifen entstehen. Eines Tages kontaktierte mich Reich – eine Bekannte hatte ihm in New York von mir und meiner Begeisterung erzählt. Er war auf der Durchreise nach Ghana, um dort das Trommelspiel zu erlernen – als Vorbereitung für sein epochales Werk »Drumming« – und wollte sich mit mir treffen. Ich interviewte ihn und veröffentlichte das Gespräch in der Musical Times. Zum ersten Mal las man in England von Reich. Wir alle kannten die Musik der anderen Minimalisten, La Monte Young und Terry Riley, aber Reich war in Europa noch ein unbeschriebenes Blatt. Wir wurden in der Folge Freunde, ich organisierte einige Erstaufführungen in London, so zum Beispiel die Premiere von »Drumming«

im Jahr 1972, wo ich als Musiker mit Cornelius Cardew, Gavin Bryars und Michael Parsons, die ich alle zusammengetrommelt hatte, mitspielte.

Ennio Morricone

»Mozart Reincarnated«

(aus dem Soundtrack »The Legend of 1900«, Sony Classical, 1999)

Kenne ich nicht. Ist das irgendwas aus dem 19. Jahrhundert?

Ennio Morricone versucht hier wie Mozart zu klingen.

Ich habe Ennio vor ein paar Monaten ein Stück für seinen 80. Geburtstag geschrieben. Aber dieses Stück hier ist wirklich nicht gut. Eine schlechte Nachahmung.

Sie gelten als großer Mozart-Experte und haben in Ihren Werken immer wieder Kompositionen Mozarts verarbeitet, so zum Beispiel in »In Re Don Giovanni«.

Ganz oberflächlich gesprochen regt mich das musikalische Material Mozarts dazu an, es weiterzuverarbeiten und mich mit ihm auseinanderzusetzen. Bereits als Zwölfjähriger faszinierten mich die ersten 16 Takte der von Leporello vorgetragenen Registerarie im ersten Akt seiner Oper »Don Giovanni«, ohne dass ich es erklären konnte. 22 Jahre später spielte ich mit diesen Takten auf dem Klavier herum, ich benötigte für ein Konzert meiner Campiello Band noch eine weitere neue Komposition, und mein Gedudel klang plötzlich nach ›Jerry Lee Lewis meets Minimalism‹. So entstand »In Re Don Giovanni«: Ich entdeckte in Mozarts Material Schichten, ich separierte sie, addierte und subtrahierte, recycelte und remixte – das Handwerkszeug dazu gaben mir mein Musikstudium, meine Beschäftigung mit den Minimalisten, und John Cage, der mich auf Marcel Duchamp brachte, durch welchen ich wiederum auf die Idee kam, einfach mit gefundenem Material zu arbeiten, es mir anzueignen und einzuverleiben. Das Ergebnis klingt wie eine richtige Popsingle! Finden Sie nicht?

Sie veröffentlichten diesen Song ja tatsächlich auch als Single.

Genau, die Single war schlicht »Mozart« betitelt – und sie wurde auf Les Disques du Crépuscule veröffentlicht, einem, wie ich finde, supercoolen belgischen Label. Das war nicht meine einzige Veröffentlichung auf dem Label: Ich veröffentlichte dort auch noch eine Maxi, »Mozart / Webern« und machte mich zum Affen, als ich anlässlich der Veröffentlichung einen Pressetermin in einer Bar in Brüssel anberaumte und mich in ein Kostüm aus dem 18. Jahrhundert zwängte. Ich wollte aussehen wie Mozart – komplett würdelos! Ich hoffe, der Videoclip, den wir damals auch noch drehten, ist verschwunden.

Blur

»Sweet Song«

(aus dem Album »Think Tank«, Parlophone, 2003)

Oh, sehr schön. Wer ist das? Ah! Damon Albarn singt.

Das Stück ist von Blur – von ihrem letzten Studioalbum, das vor sechs Jahren erschienen ist. Erzählen Sie von Ihrer Zusammenarbeit mit Damon Albarn, dem Sänger von Blur.

Wir lernten uns kennen, als Neil Tennant ein Noël-Coward-Tribute-Album zusammenstellte, »Twentieth Century Blues – The Songs of Noël Coward«.

Aber auf dem Album sind Sie doch gar nicht vertreten!

Doch. Tennant hatte Damon um seine Teilnahme gebeten, und Damon wiederum, ich kannte ihn noch nicht, nahm mit mir Kontakt auf: Ich sollte für seinen Beitrag die Streicher arrangieren, was ich dann auch tat. Wir trafen uns und verstanden uns sehr gut. Wir haben am selben Tag Geburtstag, wir sind heute Fans voneinander. Wissen Sie: Damon ist der Sohn, den ich niemals hatte.

Sie sind Vater zweier Töchter.

Genau. Kurze Zeit später wurde Damon gefragt, ob er den Soundtrack zu Antonia Birds »Ravenous« schreiben wolle. Er sagte unter der Bedingung zu, dass er mit mir zusammenarbeiten dürfe. Letztlich finden sich auf dem Soundtrack Kompositionen von mir und von Damon, wir arbeiteten also nicht ›zusammen‹ im eigentlichen Sinne, sondern eher Seite an Seite. Aus musikverlagspolitischen Überlegungen steht im Booklet der CD jedoch, dass wir alle Songs zusammen geschrieben hätten. Wir wurden sehr gute Freunde, und als er für sein Soloalbum »Mali Music«, das 2002 bei Honest Jon's erschien, nach Mali reiste, um vor Ort für die Premiere im Barbican in London zu proben, nahm er mich mit. Ich war, wie auch Mark Ainley und Alan Scholefield von Honest Jon's, Teil seiner Entourage. Ich litt zu der Zeit unter schweren Depressionen, hatte aber dort mit der ganzen Truppe eine großartige Zeit. Ich beobachte seitdem Damons Karriere sehr genau, und ich finde, dass er ein absolutes Genie ist. Er setzt seinen Einfluss, den er als Popstar besitzt, sehr gut ein und geht gleichzeitig sehr verantwortungsvoll damit um. Er kennt keine Grenzen, ist furchtlos und scheut sich nicht, sich mit ihm fremden Musikformen, etwa der chinesischen Oper oder afrikanischer Musik, zu beschäftigen. Erst vor kurzem hat das Kronos Quartet, eines der besten Streichquartette der Welt, ihm einen Kompositionsauftrag erteilt. Ich warte schon seit 1985 auf einen Auftrag von denen – seit das Arditti Quartett, die auch sehr gut sind, mein erstes Streichquartett in Darmstadt uraufführte! Ab und an werde ich gefragt, ob ich für einen Kompositionswettbewerb nicht einen angesagten, jungen, ›klassisch‹ komponierenden Komponisten vorschlagen könnte, und meine Antwort lautet stets: Keiner ist so interessant wie Damon Albarn.

Meredith Monk

»Walking Song«

(aus dem Album »Volcano Songs«, ECM, 1997)

Dieses Lied, in dem Monk verschiedene Laute haucht, setzten die Coen-Brüder 1998 in ihrem Film »The Big Lebowski« ein.

Leider waren Monks Kompositionen in den frühen Siebzigern in England nicht präsent, sonst hätte ich sie damals sofort in mein Buch mit aufgenommen. Die Michael Nyman Band spielte 1979 auf der Musik-Biennale in Zagreb. Wir landeten am Flughafen, warteten auf jemanden, der uns abholen sollte, und da stand dieses einsame, zerbrechlich wirkende Geschöpf mit einer riesigen Hutschachtel, und mir schoss es durch den Kopf: Das muss Meredith Monk sein! Ich ging zu ihr, stellte mich vor, seitdem sind wir Freunde. 1982 flog ich nach New York, um mit ihr zwei Songs für den Soundtrack zu Greenaways »Der Kontrakt des Zeichners« aufzunehmen. Leider klappte die Zusammenarbeit nicht, wir bekamen es nicht hin.

In den letzten zwanzig Jahren haben Sie relativ selten mit Sängern zusammengearbeitet.

Das stimmt. Aber ganz aktuell musiziere ich mit dem fantastischen Sänger David McAlmont, der mit Bernard Butler von Suede das tolle Album »The Sound of McAlmont and Butler« veröffentlichte. Ich lernte David vor vielen Jahren auf einer Veranstaltung des Freud-Museums in London kennen. Ich fragte, was er beruflich mache, und er sagte, er sei Sänger. Ich antwortete: »Dann lass uns zusammenarbeiten« – was ich oft sage. Wir verloren uns aus den Augen, aber vor drei Jahren fand ich ihn bei Facebook wieder. Seitdem stehen wir in regelmäßigem Kontakt. Vor kurzem eröffnete eine Ausstellung meiner Foto- und Videoarbeiten im De La Warr Pavilion in Brighton. Wir beide spielten zusammen auf der Eröffnung. Er sang zu einem meiner alten Lieder einen neue Text, den er geschrieben hatte. Es war unglaublich schön! Für September ist die Einspielung eines kompletten Albums geplant.

Michael Nymans Kompositionen werden seit einigen Jahren in empfehlenswerten Neueinspielungen unter Mitwirkung des Komponisten auf dessen eigenem Label MN Records veröffentlicht, bis dato liegen 13 CDs vor. www.mnrecords.com

SPEX-GESPRÄCH: *PHANTOM GHOST*

»Dilettanten sind wir, Knallchargen, Hochstapler!«

Als Sänger von Tocotronic dachte sich Dirk von Lowtzow zuletzt tief hinein in die Wonnen der Kapitulation, des lustvollen Sich-Ergebens. Bei dem neuen Phantom-Ghost-Album stehen die Signale nun gleichfalls auf Scheitern, jedoch im theatralischen Sinne: »Thrown Out of Drama School«, so der Titel, enthält den unterhaltsamen Klavierauszug eines beschwingten Musicals voll überzogener Gesten und kalkulierter Blamagen. Mit Kompagnon Thies Mynther am Klimperflügel und einer Seemannsmütze auf dem Kopf, steuert Käpt'n von Lowtzow durch die Themenkomplexe Appropriation, Scharlatanerie und Hochstaplerei. »Phantom Ghost muss grundsätzlich auch ein bisschen Schmierenkomödie sein«, sagen die beiden Musiker. Ein Gespräch über Zauberhütchen, Hape Kerkeling, das »Buffy«-Musical – und natürlich Yves Saint Laurent.

INTERVIEW: MAX DAX UND JAN KEDVES **FOTO:** YVES BORGWARDT

Bislang ließ sich das Konzept von Phantom Ghost als ›essayistisches Musizieren‹ bezeichnen. Ist das ein Konzept, das auf »Thrown Out of Drama School«, dem neuen Album, konsequent fortgeführt wird?

Dirk von Lowtzow: Auf jeden Fall. Bisher haben wir uns pro Platte immer mit ein oder zwei Themenkomplexen beschäftigt – wie in einer Art Laborsituation. Bei unserem ersten Album interessierten wir uns für italienische Horrorfilme und deren Soundtracks – für Dario Argento, die Band Goblin und die dazugehörigen Satelliten. Außerdem ging es um Räume, die der Horrorfilm öffnet, um Einschließungsmilieus wie etwa Alcatraz. Auf der zweiten Platte, »To Damascus«, beschäftigten wir uns dann hauptsächlich mit Yves Saint Laurent und der Figur des Lawrence von Arabien. Dabei ging es natürlich um den Gleichklang der Worte, ›Laurent‹ und ›Lawrence‹. Bei »Three« waren die Themen Hexerei und Folk Music – zum Beispiel die Incredible String Band, aber auch Literarisches, wie etwa Texte über Hexen. Und jetzt, mit »Thrown Out of Drama School«, sind wir eben beim Thema Bühne angelangt, bei der Operette und dem Musical.

Thies Mynther: Und natürlich beim Off-Broadway-Theater.

Operette und Musical weswegen? Wegen schlechtem Schauspiel und überzogenen Gesten? Wegen des Grenzwertes?

DvL: Ja. Oder auch, weil wir vor Jahren schon nachts in Hotelzimmern Stunden damit zubrachten, das »Buffy«-Musical zu analysieren. Damit ging es im Grunde los: »Once More, With Feeling«, diese eine Musical-Folge von »Buffy the Vampire Slayer«, ist wirklich ganz meisterlich!

TM: Ich habe mich im letzten Jahr dann recht exzessiv mit der Geschichte des Musicals auseinandergesetzt, bis ich das Gefühl hatte, das Wesen des Musicals ganz durchdrungen zu haben – das ging so weit, dass mir die Formulierungen, das musikalische Idiom tief ins Unterbewusstsein gesickert waren. Stephen Sondheim zum Beispiel habe ich richtiggehend studiert. Sondheim schätze ich seither als fantastischen Texter – als einen der besten des 20. Jahrhunderts!

DvL: Nicht vergessen darf man natürlich auch die britische Operette des späten 19. Jahrhunderts. Wenn man zur Geschichte des Musicals forscht, kommt man ja zwangsläufig auf Gilbert and Sullivan. Deren Operetten sind total poppig, sie haben im 19. Jahrhundert schon viele Pop-Konzepte vorweggenommen.

Pop-Entwürfe wie die Sparks?

DvL: Oder auch wie die Pet Shop Boys. Gilbert and Sullivan waren zwei Männer, der eine schrieb die Libretti, der andere komponierte

die Musik, aber beide waren gleichwertig. Da gibt es starke Parallelen, nicht nur zu uns.

Gilbert and Sullivan haben ihre Operetten für Orchester arrangiert, auf »Thrown Out of Drama School« hört man neben Dirks Gesang aber nichts als Klavier.

DvL: Ein Orchester konnte sich unser neues Label Dial leider nicht leisten. Auf dem Album hört man sozusagen den Klavierauszug.

TM: Wobei wir aus der Not eine Tugend gemacht haben, indem wir dieses puritanische Klangkonzept dann sehr konsequent durchgehalten haben. Ich habe darauf bestanden, dass auf dem Album tatsächlich nur Klavierklänge zu hören sind. Um auf diese Weise eine klangliche Geschlossenheit zu erzwingen, die man sonst nicht erreicht – und die wir mit unseren anderen drei Alben von Phantom Ghost, die ja teilweise sehr elektronisch waren, auch nicht erreicht haben. Ziel war es diesmal, alle musikalischen Funktionen, die normalerweise von anderen Instrumenten ausgeführt werden, aufs Klavier zu übertragen.

So kickt am Ende des vorletzten Stücks »Miami« dann keine sachte Bassdrum, sondern ein präpariertes, nach Bassdrum klingendes Klavier?

TM: Genau. Zum Thema präpariertes Klavier gibt es bekanntlich geschichtliche Vorgaben, John Cage hat dazu ganze Regelwerke verfasst. Die habe ich mir natürlich besorgt und gelesen. Es ist aber gar nicht so einfach, John Cages teilweise nicht gerade verständlich formulierte Vorgaben zu befolgen. Und es gibt auch völlig banale Probleme – zum Beispiel, wenn es die Türkeile aus Gummi, die man, wie er schreibt, ins Klavier klemmen soll, so gar nicht mehr zu kaufen gibt. Nimmt man dann welche aus Plastik? Aber das klingt doch ganz anders!

DvL: Natürlich finden wir so einen Ansatz auch gerade in einer Zeit interessant, in der wahnsinnig viele Leute ihre Platten zu Hause nur am Computer erstellen und dort ohne Probleme vom Alphorn bis zu zwanzig Harfen alles rausholen können.

Friedrich Kittler würde sagen: mit dem Programm Super Collider sogar ein exakt dreißig Meter langes Alphorn imitieren können...

TM: Ja, den Klang eines dreißig Meter langen Alphorns zu errechnen, ist heute mit Physical Modeling tatsächlich möglich. Sicherlich ist das faszinierend.

DvL: Aber auch sehr langweilig.

Das erste Stück eures neuen Albums trägt den Titel »The Charge of a Light Brigade«, im Englischen ist das ein geflügeltes Wort für das Verlieren einer Schlacht. Welche Schlacht verlieren Phantom Ghost?

TM: Zunächst einmal ist »The Charge of a Light Brigade« vor allem der Titel eines halbwegs berühmten Gedichts von Lord Tennyson, in dem es um die fatale Niederlage der britischen Kavallerie gegen die russische Armee in der Schlacht von Balaklawa geht. Die hat im Jahr 1854 stattgefunden. Seitdem bezeichnet man in England mit ›charge of a light brigade‹ einen mit viel zu schwacher Kraft geführten, vollkommen aussichtslosen Angriff.

Große Ambitionen, größeres Scheitern?

DvL: Ein sehr reizvolles Bild. Übertragen auf Phantom Ghost heißt das: Unsere Mittel sind begrenzt, aber nicht unsere Ziele. Alles, was wir haben, sind ein Klavier, Gesang und ein paar pompöse Gesten – nicht mehr, aber auch nicht weniger. Zu Konzerten reisen wir mittlerweile mit leichtem Gepäck. Der Flügel für Thies steht vor Ort, wir brauchen nur noch unsere Herrenhandtäschchen mitzunehmen – das nenne ich eine wirklich sehr leichte Brigade!

Und inwiefern scheitern Phantom Ghost nun?

DvL: Das Scheitern war bei uns von Anfang an mit eingebaut – allein schon, weil wir fast nie proben.

TM: Stimmt. Das führt bei uns auf der Bühne immer zu einem wohligen Zittern. Ohne das können wir gar nicht mehr auftreten.

DvL: Ansonsten ist aber zum Thema Scheitern zu sagen: Bei Phantom Ghost geht es immer auch um Hochstapelei, um Dilettantismus, um selbstauferlegte Handicaps. Um Rollenspiel sowieso. Als wir uns trafen und Phantom Ghost gründeten, kamen wir beide aus Rockbands, da wäre es völlig unsinnig gewesen, noch eine weitere Rockband nach klassischem Muster aufzumachen. Im Gegenteil: Wir wollten von Anfang an auf eine schrullige Art forschen. Und Forschung schließt eben die Möglichkeit des Scheiterns mit ein. Phantom Ghost muss grundsätzlich auch ein bisschen Schmierenkomödie sein. Mit einem Titel wie »Thrown Out of Drama School« reflektieren wir deswegen die Überspanntheit unserer Gesten, unser schlechtes Schauspielern und die Übertriebenheit unserer Darbietung. Bloß kein Method Acting! Immer schön übertreiben und wild herumfuchteln. Dilettanten sind wir, Knallchargen, Hochstapler! Ich habe mich auch tatsächlich mal bei einer Schauspielschule beworben und wurde nicht angenommen.

Dafür gibt es Akteure in euren neuen Songs: Da wäre zum Beispiel Brion Gysin zu nennen, der Erfinder des Cut-ups, den ihr in dem Song »The Process (After Brion Gysin)« erwähnt. Ist das die Vertonung eines Gedichts von Gysin?

DvL: Nein, es ist die Vertonung eines Romans von ihm.

TM: Eine Vertonung von »The Process«, in extremer Verdichtung, noch dichter als bei der Verfilmung eines Romans.

DvL: Bei dem Stück haben wir sozusagen eine ›Verliedung‹ vorgenommen.

Brion Gysin fragte als Formalist: Wie weit kann Sprache gehen? Und wie weit kann man sich als Autor durch Sprache in Frage stellen?

DvL: Ach so? Ehrlich gesagt, fanden wir einfach die Idee schön, »The Process« als Titel zu nehmen und dahinter in Klammern

»Unsere Mittel sind begrenzt, aber nicht unsere Ziele. Alles, was wir haben, sind ein Klavier, Gesang und ein paar pompöse Gesten. Zu Konzerten reisen wir mittlerweile mit leichtem Gepäck.«

zu schreiben: »After Brion Gysin«. Denn das ist ein Verweis auf die Praxis der Appropriation Art, zum Beispiel auf eine Künstlerin wie Sherry Levine, deren Fotografien Titel wie »After Walker Evans« tragen. Das »After« ist der Schlüssel für die Praxis der Aneignung.

Brion Gysin und seine Bücher sind also kein Schlüssel zu dem Album?

DvL: Der Schlüssel wäre eher das kleine Wörtchen »After« als Brion Gysin selbst. Nach dem »After« hätten im Grunde alle möglichen Autoren folgen können.

TM: Außer Kafka!

DvL: Stimmt natürlich. Brion Gysin war sicher ein wahnsinnig interessanter Schriftsteller, im weitesten Sinne sogar ein interessanter Künstler – nicht zuletzt stammt ja die Dream Machine von ihm. Am reizvollsten für uns ist aber eben die Geste der Aneignung.

Wenn ihr einen Künstler wir Gysin in Beziehung zur Regisseurin Maya Deren setzt, nach deren legendärem, Loop-artigem Experimentalfilm »Meshes of the Afternoon« ihr ein anderes Stück auf dem Album benannt habt, geht es dann auch um Verweise auf die Kulturtechniken des 20. Jahrhunderts – eben um Cut-up und Loop?

TM: Natürlich sind das die Techniken, mit denen wir auch stark arbeiten, es geht hier aber viel mehr um die kaputten Biografien bestimmter Menschen. Das Personal unserer Platte besteht fast ausschließlich aus Leuten, die durchs Netz gefallen sind.

DvL: Es sind Schwindler, Scharlatane, Quereinsteiger und Aussteiger. Felix-Krull-hafte Persönlichkeiten. Hochstapler wie wir!

Aber Maya Deren ist doch keine Hochstaplerin gewesen.

TM: Stimmt. In gewisser Weise war sie aber eine Gestalt, die durchs Raster gefallen ist. Sie ist total verarmt und verkannt gestorben. Insofern passt sie in die Liste doch rein.

DvL: Wie auch immer: Es geht hier wieder mehr um die Geste der Aneignung als um Maya Deren selbst. So kommt eins zum anderen – man kann es tatsächlich als eine Art Cut-up bezeichnen. Ein Schnipselchen hier, ein Schnipselchen da. Am Ende hat man mit etwas Glück ein fertiges Puzzle zusammen.

Wie findet man sich in Songs zurecht, die so entstehen? Nick Cave zum Beispiel sagte letztes Jahr im Spex-Gespräch, er verliere in seinen Songs nie die Orientierung, weil er von ihnen imaginäre Stadtpläne anfertige – auf diese Weise wisse er bei Auftritten immer ganz genau, an welcher Straßenecke seines Songs er sich gerade befinde.

DvL: Nick Cave macht ja auch immer Western, nicht? Da muss man natürlich Pläne erstellen: Wo ist die Hauptstraße? Wo ist der Saloon? Und wo stehen die Pferde? Ich würde behaupten, dass wir uns da von Nick Cave schon deutlich unterscheiden. Statt Saloon sind wir dann doch eher Rive Gauche.

Apropos: Woher kommt bei euch dieses Interesse an Yves Saint Laurent? Auch auf »Thrown Out of Drama School« gibt es wieder ein Stück über ihn: »The Beautiful Fall«.

DvL: Das Stück ist im Grunde wie »The Process (After Brion Gysin)« die Verliedung eines Buches, in diesem Fall des gleichnamigen Buchs der Modejournalistin Alicia Drake. »The Beautiful Fall« ist, wenn man so will, eine fiktive Doppel-Biografie, es geht gleichzeitig um Yves Saint Laurent und Karl Lagerfeld, und um das Pariser Modeleben von den fünfziger bis in die siebziger Jahre.

TM: Die Autorin überidentifiziert sich total mit diesen beiden Designern, sie halluziniert sich in ihre Leben hinein.

Karl Lagerfeld hat vor zwei Jahren in Frankreich gegen »The Beautiful Fall« geklagt, er wollte das Buch verbieten lassen.

DvL: Es ist im Grunde auch ein unfassbares Klatsch-Machwerk. Aber es ist auch toll! Und »The Beautiful Fall«, das ist natürlich so ein wunderbarer, lyrischer Titel – den mussten wir einfach zu einem Lied machen.

Und was ist an der Person Yves Saint Laurent nun so faszinierend?

DvL: Das Interesse an ihm hat sich bei uns sozusagen dauerhaft eingeschlichen, was nicht zuletzt an unserem assoziierten dritten Mitglied, der Künstlerin Cosima von Bonin, liegt – von ihr stammt zum Beispiel die Textilskulptur auf dem Cover von »Thrown Out of Drama School«. Cosima hat sich schon sehr eingehend mit Yves Saint Laurent beschäftigt. Er war natürlich ein revolutionärer Couturier, faszinierender an ihm ist aber noch diese totale Zerbrechlichkeit, mit der er gelebt hat, das Leiden unter dem eigenen Talent. Und dieser unbedingte Wille, sein Leben zum absoluten Kunstwerk zu stilisieren. Wie erfolgreich ihm das gelungen ist, ließ sich ja zuletzt daran ablesen, mit welchen Rekordsummen seine Kunstsammlung versteigert wurde – allen Krisenrufen zum Trotz. Sein Kunstwille ging sogar so weit, dass er ganze Schlösser, die er in Fankreich besaß, zu Proust-Themenparks umgestalten ließ!

TM: Bei Phantom Ghost geht es sozusagen um eine Verkultung seiner Figur – so ähnlich wie Lawrence von Arabien von Peter O'Toole in David Leans legendärem Film völlig neu erschaffen wurde.

DvL: Wir rennen auch schon seit Jahren mit der fixen Idee im Kopf herum, dass wir unbedingt einmal ein Musical über Yves Saint Laurent schreiben müssen: »Yves – The Musical«. Das wäre der totale Wahnsinn!

Wie könnte das Werbeplakat aussehen?

DvL: Wir würden die berühmte Hornbrille als Signet nehmen, so wie bei »Cats« die Katzenaugen. Und der Titel auf den Plakaten wäre natürlich in der klassischen Yves-Saint-Laurent-Typografie gesetzt. Wir müssen unbedingt darauf hinarbeiten, das wirklich einmal zu realisieren – am besten natürlich in der Neuen Flora in Hamburg!

An »Thrown out of Drama School« ist zunächst auffällig, dass ihr zwar das musikalische Idiom des Musicals verwendet, ansonsten aber auf sämtliche theatralischen Elemente, die ebenfalls zum Musical gehören – Kostümierung, Choreographie, Make-up – komplett verzichtet.

DvL: In dieser Hinsicht haben wir uns wieder für den Minimalismus entschieden. Ich habe zwar ein kleines Utensil, meine Kapitänsmütze, die kann ich mal aufziehen. Das reicht aber auch schon. Man sieht im Pop-Bereich in letzter Zeit ja so viele spektakuläre Verkleidungsarien …

TM: … junge, kostümierte Talente mit Zauberhütchen und so.

DvL: Da finde ich, ist unsere Nacktheit, wenn man so will, schon wieder Verkleidung genug. Weil es eben hauptsächlich um Gesten geht. Auch um die ganz kleinen Gesten. Das ist auch der Grund, warum mitunter so viel gelacht wird bei unseren Konzerten. Ein ganz bestimmter Blick von mir reicht schon aus, oder ein Augenrollen.

TM: Oder ich verspiele mich.

Die Grenze zum Quatsch ist nah?

DvL: Die ist absolut nah!

TM: Auch wenn es sich vielleicht komisch anhört: Wir haben in letzter Zeit zum Beispiel sehr viel an Hape Kerkeling gedacht, vor allem an sein »Hurz«.

Sein »Hurz«?!

TM: »Hurz« ist ein Kerkeling-Klassiker aus den frühen Neunzigern, die Parodie einer e-musikalischen Kunstlied-Aufführung in echtem Rahmen.

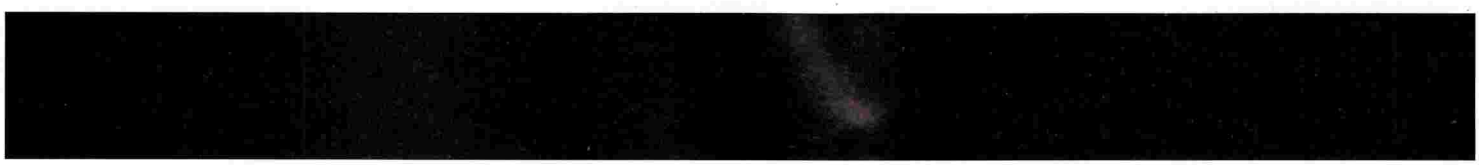
DvL: Gedreht bei einem seriös angekündigten Liederabend irgendwo in der Provinz.

TM: Kerkeling und sein Pianist geben ein Kammerkonzert, sie behaupten, sie kämen aus Finnland, und dann spielen sie ein total Anton-Webern-mäßiges Lied, und Kerkeling singt dazu: »Das Lamm! Der Wolf! – Hurz!« Das Publikum folgt der Veranstaltung hochandächtig.

DvL: Ein toller E-Musik-Witz! Ich denke, ich darf es aussprechen: Der Haupteinfluss für unser Album war Hape Kerkeling.

Phantom Ghost *»Thrown Out of Drama School« (Dial / Kompakt) VÖ: 27. April. Phantom Ghost spielen am 20. Mai bei »SpexLive« im Berghain in Berlin.*

PHOENIX



EIN QUANTUM PROUST

TEXT: HARALD PETERS **FOTOS:** YVES BORGWARDT

Die Evolution der New Wave findet in Versailles statt, ausgerechnet, an dem Ort, wo der Glanz des Sonnenkönigs ewig strahlt und ›Rock‹ sonst eher ›Barock‹ meint: Phoenix, die fantastischen Franzosen um Thomas Mars, präsentieren mit »Wolfgang Amadeus Phoenix« ein neues Album, das nicht nur einen pompösen Titel trägt, der ausgeschrieben toll aussieht, sondern das mit musikalischer Dichte begeistert, in der jeder Vokal exakt auf seinen Akkord und zum nächsten Tusch passt. Spex-Autor Harald Peters flog nach Paris, um eine gutgelaunte Band zu treffen und über Bomben, Bonbons und, ach, die wohlduftenden Madeleines zu plaudern.

Man mag es kaum glauben, aber mitunter zahlt sich selbst im Pop ein bisschen Bildung aus. Wobei es sich natürlich niemals auszahlt, die Bildung dann auch auszustellen. Im Idealfall denkt man gar nicht weiter über seine Bildung nach, sondern lässt das Wissen, das sich über die Jahre angesammelt hat, mitschwingen, ohne viel Aufhebens, einfach so. Selbstverständlich würden Phoenix sich selbst nie als gebildet beschreiben. Ganz im Gegenteil sagt Phoenix-Sänger Thomas Mars: »Wir sind total unwissend, wir wissen nichts.« Denn Phoenix sind nicht nur gebildet, sondern auch bescheiden. Und nur eine gebildete und bescheidene Band kann auf die Idee kommen, einem Album den großspurigen Titel »Wolfgang Amadeus Phoenix« zu geben und dann noch nicht einmal zu wissen, warum.

Thomas Mars: Wir ahnten, dass der Titel Fragen aufwerfen würde.

Laurent Brancowitz: Ich glaube, Thomas hatte die Idee, oder?

Christian Mazzalai: Ja, er kam damit an, als wir mitten in den Aufnahmen steckten.

LB: Ich erinnere mich noch an den bleiernen Ausdruck auf unseren Gesichtern.

TM: Der Titel war eine Eingebung.

LB: Es ist natürlich schwer, eine Eingebung abzulehnen, und vielleicht auch etwas unhöflich. Also sagten wir erst einmal nichts. Und mittlerweile lieben wir den Titel. Es hat zwar etwas gedauert, aber wir ›lieben‹ ihn.

TM: Schon wie »Wolfgang Amadeus Phoenix« geschrieben aussieht, ist einfach très bien! Es ist mir ein Rätsel, woran es liegt, aber welchen Font man auch nimmt: Der Name ›Wolfgang‹ sieht gesetzt einfach immer gut aus.

LB: Wir mögen, dass er irgendwie europäisch klingt. Und gewagt. Er verlangt, dass man an ihn glaubt – von den Hörern und auch von der Band. Wir wollten unbedingt einen sicheren, schönen und wohldesignten Titel vermeiden, einen Titel, der clever klingt. Clever wie »Dark Eyes«.

CM: »Dark Eyes«?!

LB: Na ja. »Wolfgang Amadeus Phoenix«

ist wie Pop Art. Christians Mutter ist wie meine Mutter Deutsche. Sie war von dem Titel geschockt, so als hätten wir einen gemeinen Witz über Jesus gerissen. Sie war wirklich entsetzt! »Wolfgang Amadeus Phoenix« – so ein Titel provoziert natürlich einen ästhetischen Schauder.

TM: Aber das ist doch das Schöne daran: Man macht mit seinen Freunden Musik und akzeptiert es.

Thomas Mars, Deck D'Arcy und die Brüder Christian Mazzalai und Laurent Brancowitz freunden sich an, als sie gerade einmal zehn sind. Sie wachsen auf in Versailles, einer Stadt, bei deren bloßer Erwähnung sie noch immer ganz nachdenklich werden. Sie machen dann ernste Gesichter und senken die Stimme, als hätte diese Stadt mit ihren zauberhaften Alleen, herrlichen Gärten und prächtigen Schlössern immer noch eine schreckliche Macht über sie. Offenbar hat ihnen Versailles während ihrer Kindheit schwer zugesetzt. Sie haben sich als Außenseiter gesehen und sich selbstverständlich geweigert, mit den anderen Kindern zu spielen. Stattdessen sind sie lieber in ihren Keller hinabgestiegen, um, beflügelt von romantischen Fluchtgedanken, Musik zu machen.

Das durfte natürlich keine französische Musik sein, weil man bei der Flucht aus Versailles mit französischer Musik nicht besonders weit kommt. Thomas sagt: »Wir hatten keine Wahl.« Deck sagt: »Wir waren Teenager, als wir anfingen. Und als Teenager will man cool sein. Französisch aber war nicht cool.« Laurent sagt: »Wir wollten in derselben Liga spielen wie unsere Vorbilder. Wenn du Basketball spielst, träumst du ja auch nicht von der französischen Liga.« Christian nickt und sagt nichts.

Die Träume sind gewaltig, die Anstrengungen enorm, doch die Versuche, zu einer amerikanischen oder einer britischen Band zu werden, sind natürlich zum Scheitern verurteilt. Phoenix sind so französisch, wie man nur französisch sein kann. Selbst wenn sie sich in die universelle Indie-Rock-Uniform werfen, ist ihr Französischsein nicht zu übersehen. Es kommt eben nicht darauf an, was man trägt, sondern wie man es trägt. Rein äußerlich pflegen sie ein Erscheinungsbild, dem das Modemagazin Fantastic Man einmal die Bezeichnung ›Style négligé‹ verpasste: eine rundum überzeugende Mischung aus zeitlos gutem Geschmack, qualitativ hochwertiger, aber unmodischer Designerkleidung sowie deutlichen Anzeichen leichter Verwahrlosung, wie sie nur Angehörigen der französischen Bourgeoisie gelingt. Die Hosen sind gern ausgebeult, die Hemden knittrig und verrutscht, während die Haare, stets zu lang und strähnig, das unrasierte Gesicht nachlässig verhängen.

Aber davon wissen sie als Teenager noch nichts, da sind sie noch mit ganz anderen Dingen beschäftigt: In der Abgeschiedenheit ihres Kellers erspielen sie sich eine eigene Welt, ein ganzes Universum gewissermaßen, in dem die unterschiedlichsten Stile nicht im

JENSEITS VON JEDEM LEBTEN PHOENIX IN VERSAILLES EIN LEBEN OHNE REFERENZEN. ERST DER WELTERFOLG ZWANG DIE BAND ZUR EIGENEN VERORTUNG IN DER POPKULTUR

Widerspruch zueinander stehen, sondern friedlich nebeneinander existieren. Thomas, Deck, Christian und Laurent müssen sich auch nicht zu anderen Bands in Beziehung setzen, denn in Versailles gibt es ja keine anderen Bands. Dort gibt es auch keine Konzerte, daher brauchen sie zunächst auch noch nicht einmal einen Namen. Der wird erst 1997 mit ihrer Debütsingle »Party Time / City Lights« notwendig.

Drei Jahre später folgt ihr erstes Album »United«, ein höchst rätselhaftes Werk, das einem selbst heute noch komisch vorkommt. Was mögen sich Phoenix bloß bei dem bunten Durcheinnebenander aus Softrock, Hardrock, Funk, Hiphop, Discopop gedacht haben? Und dann erst diese Anordnung der Songs? Da passt eigentlich überhaupt nichts zusammen. Doch viel dachten sie sich dabei gar nicht, sie übergaben bloß das, was sie über Jahre hinweg in ihrem Keller gemacht hatten, plötzlich der Öffentlichkeit. Die konnte damit erwartungsgemäß wenig anfangen, was aber die beiden auf dem Album enthaltenen Hits »Too Young« und »If I Ever Feel Better« nicht daran hinderte, sich nach und nach doch nach ganz oben zu schrauben.

CM: Die Zeit war auf unserer Seite.

LB: Zuerst verstand uns niemand. Es gab keine Kategorie für uns. Aber jetzt, in der Rückschau, sieht man, dass alles Sinn ergibt. Wir wussten immer, wohin wir wollten, aber die Hörer kannten lange Zeit nur den Ausgangspunkt. Mittlerweile gibt es schon eine gewisse Strecke, die wir zurückgelegt haben, eine Richtung, die erkennbar wird.

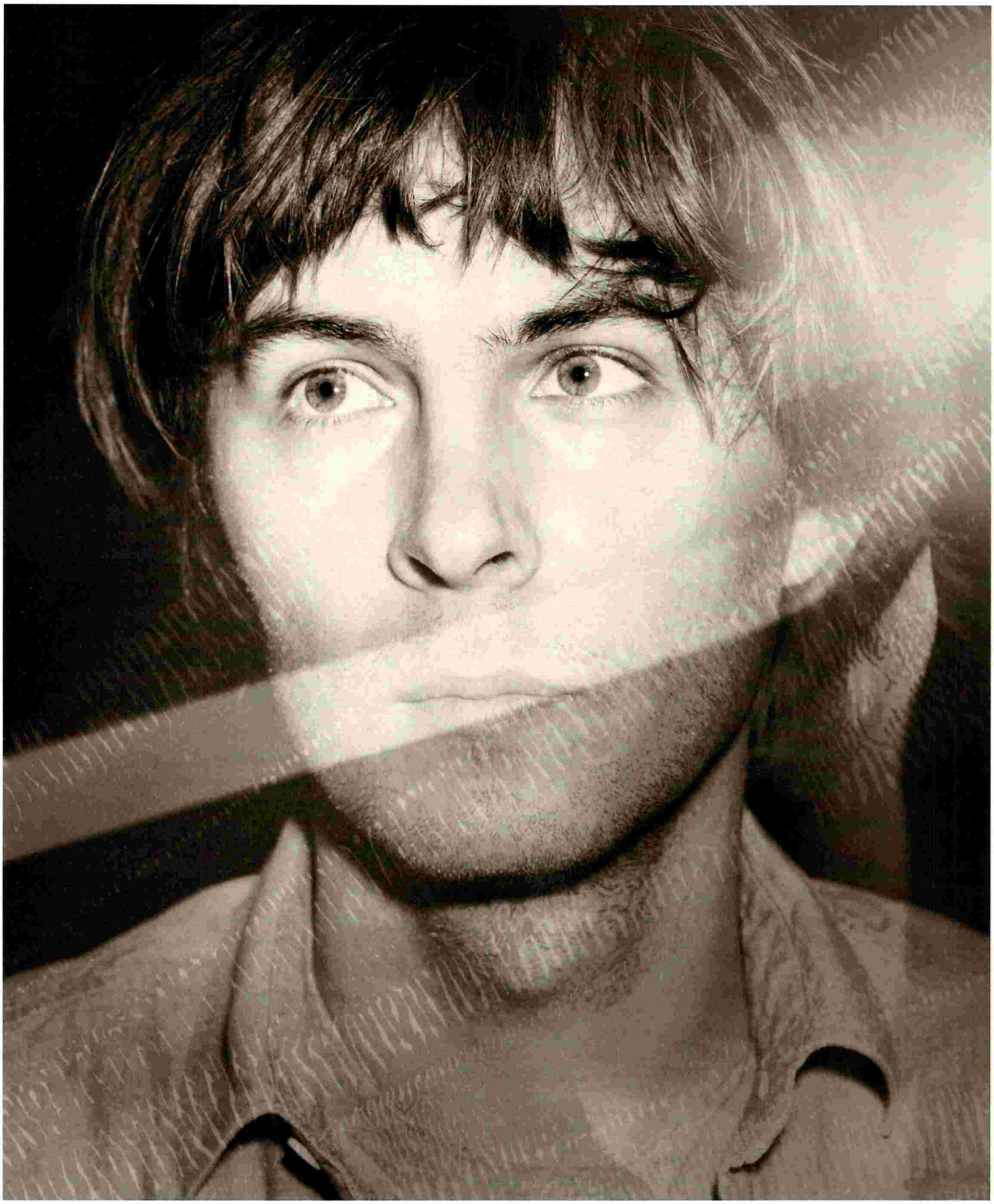
2004 reicht die zurückgelegte Strecke bereits bis zu »Alphabetical«, dem zweiten Album, auf dem Phoenix versuchen, all die unterschiedlichen Einflüsse, die auf »United« noch säuberlich voneinander getrennt sind, miteinander zu verknüpfen. Die Produktion gerät zu einer mehrjährigen Tüftelarbeit. Thomas sagt: »An manchen Stücken haben wir so lange gebastelt, dass sie zum Schluss völlig unzugänglich waren. Bei Konzerten haben wir uns fast dafür geschämt, sie zu spielen, so klaustrophobisch kamen sie uns vor.« Titel wie »Everything is Everything« und »Run Run Run« werden dennoch zu Hits, und »Alphabetical« ist heute so etwas wie das Steely-Dan-Album in ihrer Bandhistorie.

Phoenix beschließen bei dem dritten Album, sich zur Abwechslung mal etwas zu beeilen. Sie siedeln kurzfristig nach Berlin über, sind nach nur drei Monaten mit den Aufnahmen fertig und stellen erstaunt fest: So war das ja noch nie. Das Album heißt deshalb auch »It's Never Been Like That« und klingt passend zur knappen Produktionszeit angemessen flott. Die Arbeit an »Wolfgang Amadeus Phoenix« soll dann aber wieder erschöpfend gewesen sein.

TM: Es hat fast zwei Jahre gedauert.

Deck D' Arcy: Wir haben sogar zwischen den Touren daran gearbeitet. Während einer Tour arbeiten wir nie an neuem Material.

TM: Ich würde so gern während einer Tour an Songs arbeiten können. Bob Dylan erzählt



ja immer, wie er ständig in Bewegung sei und überall neue Songs schreiben würde. Aber wir können das nicht. Wir brauchen den Stillstand und eine Umgebung, in der wir von allem abgekapselt sind. Uns darf nichts ablenken, wir müssen Ruhe haben, um darüber nachdenken zu können, wo und an welchem Punkt unseres Lebens wir uns befinden. Das ist nichts, worauf ich mich besonders freue, aber so muss es sein, um überhaupt arbeiten zu können.

DD: Wir müssen uns in eine brenzlige Situation bringen, um etwas zu kreieren.

Brenzlig?

DD: Okay, brenzlig ist wahrscheinlich das falsche Wort, aber es muss ungemütlich sein, irgendwie unangenehm. Und auf Tour ist es zu gemütlich.

Gemütlich?

DD: Ja, du spielst deine eigenen Songs und machst Leute glücklich.

TM: Es ist eine dankbare Arbeit. Man wird stehenden Fußes belohnt.

Sie müssen sich also zum Songschreiben zwingen?

TM: Ja, wahrscheinlich hängt es mit unserer katholischen Erziehung zusammen. Belohnung ohne Qual ist nicht gut für uns, dann fühlen wir uns schuldig. Wir müssen uns erst anstrengen, erst dann dürfen wir uns darüber freuen. Sähen, ernten. Ein Beispiel?

Sehr gern.

TM: Wir sind für die Aufnahmen zu »Wolfgang Amadeus Phoenix« nach New York geflogen, nur für einen Monat. Dort haben wir uns diese nette Wohnung gemietet und standen schließlich mit allen unseren Instrumenten in einem Raum, der nicht größer war als ein Badezimmer.

DD: Das Zimmer war wirklich sehr klein.

TM: Der Raum war zudem dunkel, und er hatte keine Fenster. Es war, als hätten wir uns gar nicht dazu entschieden, diesen Raum überhaupt zu betreten, doch etwas zog und drängte uns in ihn hinein.

DD: Wir können nicht in einer angenehmen Umgebung arbeiten – tolle Studios funktionieren nicht für uns.

Aber das Funkhaus des DDR-Rundfunks in Ostberlin, in dem Sie »It's Never Been Like That« aufnahmen, war doch nett. Jedenfalls sah es auf den Fotos sehr schön aus – lichtdurchflutete Bauhaus-Architektur!

TM: Aber es gab dort keine Heizung, uns war dauernd schweinekalt. Das war für die Aufnahmen rückblickend sehr wichtig.

Passend zur Enge im New Yorker Wohnungsstudio ist »Wolfgang Amadeus Phoenix« nun ein Album geworden, auf dem die Töne so nah beieinander stehen, dass für zusätzliche Sounds und Ideen wirklich kein Platz mehr gewesen wäre. Das Album ist sozusagen ziemlich dicht. Wobei die heitere Stimmung von »It's Never Been Like That« wieder aufgegriffen wird, nur dass sie dieses Mal mit ganz anderen Mitteln erreicht wird. Das Vorgängeralbum ist aus der Hüfte geschossen und anproduziert, das neue ist bis zum Anschlag

[redacted]

OHNE ZU ZÖGERN KLAUEN PHOENIX ALLES, WAS NICHT NIET- UND NAGELFEST IST UND SETZEN ES ZU EINEM NEUEN SOUND ZUSAMMEN, DER VOM ALTEN ZEHRT UND DOCH MODERN KLINGT

[redacted]

durchproduziert. Wofür nicht zuletzt Philippe Zdar von Motorbass und Cassius verantwortlich ist.

LB: Zunächst hatten wir eigentlich gar keinen Produzenten, Philippe Zdar ist für uns eher ein Freund. Und dann schaute er manchmal im Studio vorbei, blieb vielleicht fünf Minuten, hörte sich etwas an und sagte: Macht das doch mal so und so, verändert das und das. Dann ging er wieder. Wenn wir ausprobierten, was er uns vorgeschlagen hatte, mussten wir einsehen: Er hatte immer Recht. Nach einer Weile wurde er also Teil des Projekts. Aber das hatten wir eigentlich gar nicht geplant. Wir können nicht planen. Früher haben wir es mitunter natürlich versucht, aber es geht nicht. Das haben wir mittlerweile verstanden. Wir haben aufgehört, unsere Planlosigkeit zu bekämpfen.

CM: Kontrolle funktioniert für uns nicht. Wenn man sich zu sehr zu kontrollieren versucht, erstickt man den kreativen Prozess. Weil man zu sehr das im Auge behält, was man ohnehin schon kennt. Durch Kontrolle verschließt man sich neuen Möglichkeiten. Daher ändert sich auch mit jedem Album unsere Arbeitsweise. Dieses Mal hatten wir viele kleine Puzzleteile, ich glaube es waren an die tausend, die wir dann nach und nach zusammengesetzt haben.

Das Zusammensetzen hat tatsächlich geklappt, und doch muss beim Puzzeln irgendwie der Gesang ins Hintertreffen geraten sein, man versteht ihn jedenfalls kaum. Schon beim letzten Album hatte man das Gefühl, dass die Texte bei Phoenix vielleicht nicht ganz so wichtig sind, wenn Thomas Mars in »Napoleon Says« etwa über den näheren Zusammenhang von Trenchcoats, langer Unterwäsche und weißen Pferden nachdachte. Doch jetzt erfasst man ihn überhaupt nicht mehr. Der Gesang ist nur noch Geräusch.

TM: Das hängt damit zusammen, dass ich mehr sagen wollte als ich konnte, weil die Strophen doch so kurz waren. Also musste ich schneller singen, weshalb es sich anhört, als würde ich eine Fantasiesprache benutzen, so wie der Sänger von Can. Aber ich mag es, wenn Hörer sich ihre ganz eigenen Vorstellungen davon machen, was ich da eigentlich singe – egal ob es einen Sinn hat oder nicht. Ich hatte früher ja auch Spaß an Songs von Prince, ohne einen blassen Schimmer zu haben, wovon sie überhaupt handelten. Er sang vielleicht über Kondome und Sex – aber ich ging davon aus, dass er über mich und mein Leben als Teenager singt. Und dann singt man so einen Prince-Song immer mit, und ein Jahrzehnt später fällt einem auf, dass man die ganze Zeit einen komplett falschen Text vor Augen hatte.

Texte sind also tatsächlich unwichtig?

TM: Mais non! Manchmal sind sie sogar so wichtig, dass ich um ein einzelnes Wort kämpfe oder entscheide, ganze Zeilen umzuschreiben, weil dieses eine Wort viel besser zum Akkord passt als ein anderes. Die Worte sind also wirklich sehr wichtig, aber ihre Bedeutung ist es nicht. Es gibt Dinge, die wichtiger sind als eine Botschaft. Das sind Dinge, die

unbewusst durch die Texte vermittelt werden.

Sie wollen der Welt also zumindest nichts erzählen? Oder wie meinen Sie das?

TM: Nein, nein, mein Gott! Bloß nicht! Wir wollen keine Prediger werden. Man hat immer versucht, uns zu verformen, uns zu erzählen, was wir zu tun und was wir zu lassen haben, was wir zu denken haben und was nicht. Das hat gereicht. Damals, als Teenager in Versailles. *(Kaum ist das Wort Versailles gefallen, wird die Band wieder sehr still...)*

Wie sieht eigentlich das Cover aus?

LB: Ich zeige es Ihnen. Es ist wie der Titel – sehr, sehr schockierend.

Was soll das sein? Bomben? Bunte Bonbon-Bomben?!

CM: Das war Laurents Idee.

Drei bunte Bonbon-Bomben, auf denen »Wolfgang Amadeus Phoenix« steht. Das ergibt ja noch weniger Sinn, als man zunächst anzunehmen bereit war!

LB: Wir wollten ein Cover, das man irgendwie benennen kann. Das Bonbon-Bomben-Cover – so wie das Bananen-Cover von Velvet Underground. Oder das Geldsack-Cover von Teenage Fanclub. Das Cover sollte eine ikonografische Kraft haben.

Phoenix haben offenbar ein ganz wunderbares Talent für höchst seltsame Ideen. Dazu zählt auf »Wolfgang Amadeus Phoenix« auch das Stück oder, besser noch, die Komposition »Love Like a Sunset, Part 1 & 2« – ein sich langsam aufbauendes Instrumental-Monstrum mit allerhand Effekten, das immer wieder Anlauf nimmt, um nach einigen Minuten »Tusch« zu machen, anschließend die Richtung ändert und dann noch kurz auspendelt, als wäre nichts gewesen. Von flotten Popsongs umrahmt, haben Phoenix das Stück kühn in der Mitte des Albums platziert.

CM: Wir haben während der gesamten Produktion daran gearbeitet, deswegen musste es für uns auch im Zentrum stehen. Wir hätten es auch ans Ende stellen können, aber das hätte sich nicht richtig angefühlt. »Love Like a Sunset« steht für das gesamte Album.

LB: Wir dachten, dass es so interessanter ist, weil es mehr fordert. Ich hasse es, wenn man Hörer wie Dummköpfe behandelt. In diesem Sinne ist das Stück auch eine Respektbekundung an unser Publikum.

Gerade haben Phoenix auch eine Compilation für das Pariser Label Kitsuné mit dem Titel »Kitsuné Tabloid« zusammengestellt. Mit Stücken von Kiss über die Impressions, Dennis Wilson, D'Angelo und Lou Reed bis zu Tangerine Dream ist die Auswahl denkbar weit gefächert. Sehr schön kommt dabei auch ihre Neigung zum Tragen, Songs so anzuordnen, als stünden sie für sich allein. Wie bei »United« fragt man sich: Haben Phoenix eigentlich keinen Sinn für Dramaturgie oder ist die scheinbare Abwesenheit einer Dramaturgie am Ende sogar dramaturgisch sinnvoller, weil selbst nach Jahren noch eine gewisse Spannung bleibt, ein unaufgelöstes Moment?

ÄHNLICH WIE SEINERZEIT HOT CHIP FLANKIEREN PHOENIX HEUTE IHR ALBUM MIT EINER CLEVEREN COMPILATION, MIT DER SICH DIE BAND DIFFERENZIERT LESBAR MACHT

LB: Wir hatten die Regel, dass wir nur Songs auswählen, die wir wirklich lieben – und auf bekannte Songs haben wir verzichtet, weil bekannte Songs ja naturgemäß schon jeder kennt. Aber unbekannte Songs, die jemandem am Herzen liegen, sind so etwas wie das perfekte Geschenk.

TM: Im Grunde ist die Compilation mit den Bändern vergleichbar, die laufen, bevor wir auf die Bühne gehen. Also Lieder, die das Publikum hoffentlich in die richtige Stimmung versetzen, Lieder, die wir mit anderen Leuten teilen wollen. Etwa die Struktur von »Street Hassle« von Lou Reed. Die Melodie transzendiert alles und wird abwechselnd von jedem einzelnen Instrument gespielt, und selbst nach über zehn Minuten wird es nicht langweilig. Das ist Musik, die uns ein Stück Freiheit gegeben hat und zeigt, was alles möglich ist.

DD: Viele dieser Stücke haben wir entdeckt, als wir noch Kinder waren. Die Compilation ist also auch ein wenig historisch und selbstreferenziell.

LB: »Love Theme from Kiss« von Kiss stammt zum Beispiel aus der Zeit, als ich mit den beiden Jungs von Daft Punk in einer Band namens Darlin' spielte. Wir hatten genau drei Stücke. Eins von den Beach Boys, das wir in einer Punk-Version zum Besten gegeben haben, dann das Kiss-Stück – und schließlich eine Eigenkomposition.

Die Konzerte müssen kurz gewesen sein.

CM: Ja, Darlin' haben insgesamt zwei Shows gegeben, eine davon mit uns, mit Phoenix. Damals waren wir alle ungefähr 15.

Ach, Laurent, Sie sind gar kein Phoenix-Gründungsmitglied?

LB: Damals gab es Phoenix ja noch gar nicht. Damals war das nur die Band meines Bruders. Aber wir hatten tatsächlich ein Konzert zusammen. Es war sehr kurz, aber auch sehr intensiv.

Wer war besser?

LB: Darlin', ganz klar.

Auf Ihrer Kitsuné-Compilation gibt es übrigens kein einziges französisches Stück.

TM: Ja, weil wir nur unbekannte Stücke auf dem Album haben wollten. Und die französischen Stücke, die uns etwas bedeuten, sind in Frankreich alle sehr bekannt. Sie würden zu viele Erinnerungen wachrufen, die nur wenig mit der Musik zu tun haben. Wie die duftenden ›Madeleines‹ bei Proust.

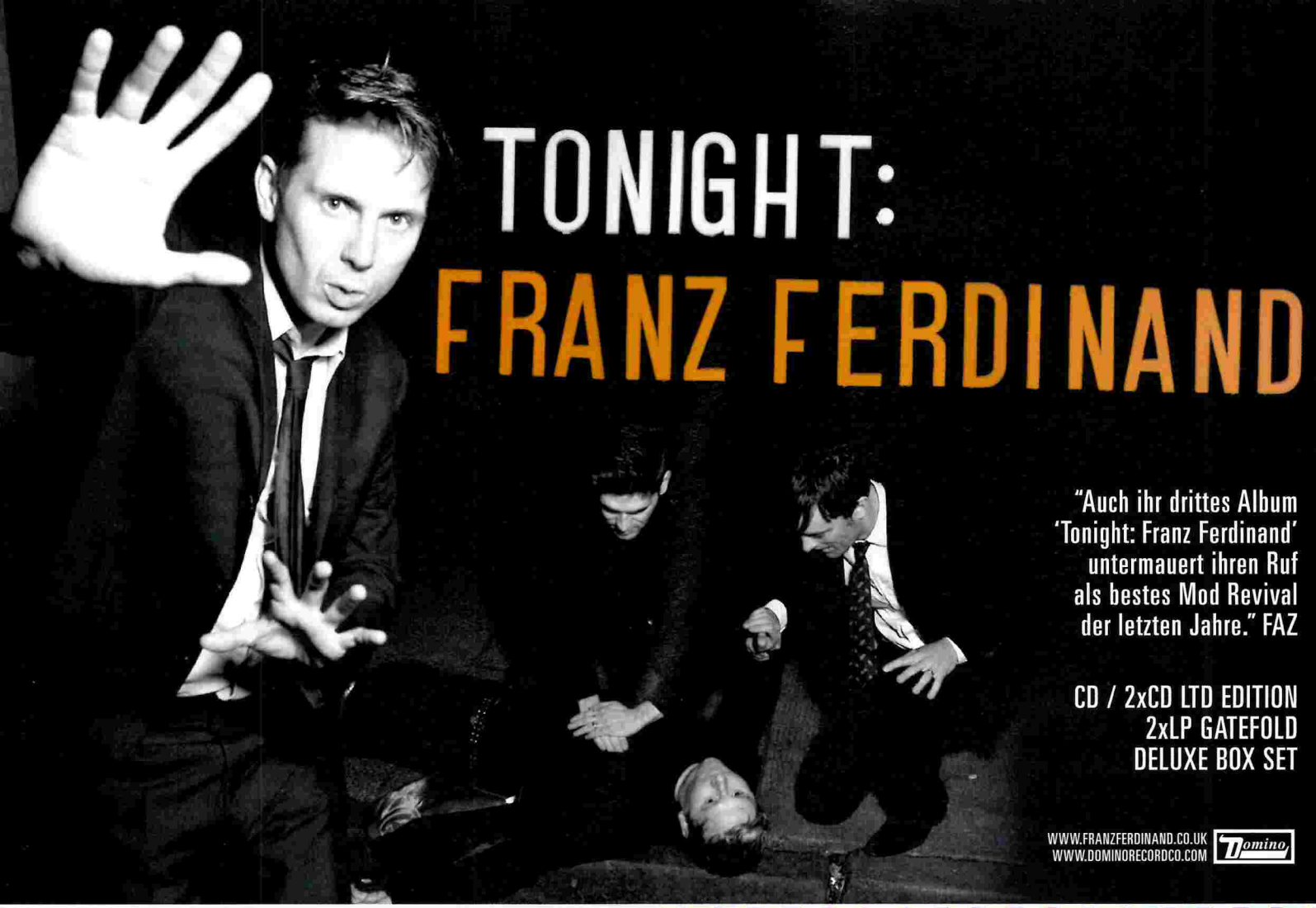
Ach, die duftenden ›Madeleines‹ bei Proust...

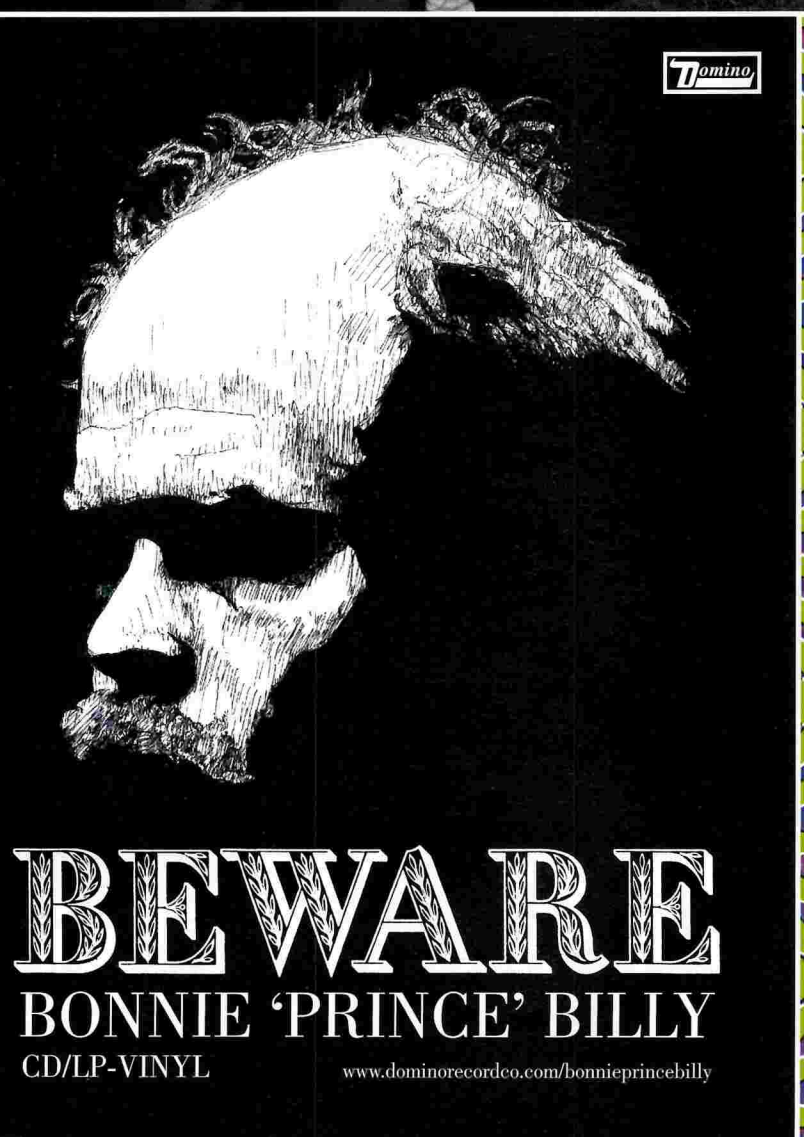
TM: Wie heißen die ›Madeleines‹ eigentlich in der deutschen Übersetzung?

Auch ›Madeleines‹. Allerdings muss ich zugeben, dass ich »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« nie gelesen habe.

TM: Ich ja auch nicht. Aber die Lektüre dieses Mammutwerks raubt dir ein Jahr deines Lebens – Zeit, die ich noch nicht habe.

Phoenix *»Wolfgang Amadeus Phoenix« (V2 / Cooperative Music) VÖ: 22. Mai. Phoenix spielen am 20. Mai bei »Spex live« im Berghain in Berlin*


TONIGHT:
FRANZ FERDINAND
"Auch ihr drittes Album 'Tonight: Franz Ferdinand' untermauert ihren Ruf als bestes Mod Revival der letzten Jahre." FAZ
CD / 2xCD LTD EDITION
2xLP GATEFOLD
DELUXE BOX SET
WWW.FRANZFERDINAND.CO.UK
WWW.DOMINORECORDCO.COM
Domino


Domino
BEWARE
BONNIE 'PRINCE' BILLY
CD/LP-VINYL
www.dominorecordco.com/bonnieprincebilly

ANIMAL COLLECTIVE
Merriweather Post Pavilion
CD/2xLP GATEFOLD
Domino
www.dominorecordco.com
www.dominorecordco.com/mart
www.dominorecordco.com/downloads
"mit Merriweather Post Pavilion beginnt die neue Zeitrechnung" 10 out of 10 SPIEGEL.DE
"Ihr neues ist das beste Album des Jahres" TAZ

GRIZZLY BEAR
AUS SPEKTAKEL WIRD ZEREMONIE

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTOS:** EVA TUERBL

In touch with the modern world: Mit ihrem Album »Yellow House« spielten sich Grizzly Bear vor drei Jahren in die Herzen geistesgegenwärtiger Folk-Liebhaber. Auf dem Nachfolger »Veckatimest« zelebriert das Quartett um Ed Droste und Daniel Rossen nun abermals hymnischen Harmoniegesang, diesmal aber gerahmt von klarer Rockrhythmik. Wibke Wetzker reiste ins schneebedeckte Brooklyn, um Ende Februar live zu erleben, wie die Band – unterstützt von einem Symphonieorchester – das Howard Gilman Opera House zu stehenden Ovationen hinriss.

Brooklyn ist von einer dicken Schneedecke überzogen. Der Blizzard, der vergangene Nacht über die Stadt fegte, taucht das Viertel Williamsburg in eine schallgedämpfte Realität, vom Weiß verhüllt wie eine Arbeit Christos. Von den aufstrebenden Künstlern und Musiktalenten, die diesem Stadtteil seine Anziehungskraft, seine rasant steigenden Mieten, also die Gentrifizierung beschert haben, ist heute kaum etwas zu sehen, nur wenige Passanten arbeiten sich mühsam durch den Matsch aus Schnee und Streusalz. Es ist früher Abend, die Sonne steht tief, einige der Bars auf der Graham Avenue haben bereits geöffnet. Eine Tischrunde aus augenscheinlichen Bohemians Ende zwanzig hat sich samt Kind und Kegel um Heißgetränke und Babynahrung aus dem Glas versammelt. Laut überlegt man, ob man wegziehen soll, nach Bushwick vielleicht, das grenzt direkt an Williamsburg, und dort ist Wohn- und Arbeitsraum noch bezahlbar. Williamsburg und Greenpoint seien ja außerdem tickende Zeitbomben, der Boden verseucht, das Trinkwasser durch Ölversickerung gefährdet, die Luft durch Industrieabgase belastet. Ernüchterung scheint sich breitzumachen im Hipster-Nest Brooklyn, wo auch die Musiker von Grizzly Bear leben.

Grizzly Bear begann als Solo-Projekt von Edward Droste, den es 1999 von Boston nach New York zog. Damals lief der Boom um Williamsburg bereits auf Hochtouren, und neben Scharen von Kreativen und Selbstverwirklichern entdeckten auch die ersten Galeristen, Immobilienhändler und Touristen ihr Herz für Brooklyn. Inspiriert von der Dynamik seiner neuen Heimat tüftelte der Autodidakt Droste in seinem Wohnzimmer an eigensinnigen Miniaturkompositionen, deren flüchtige Struktur entfernt an Folksongs erinnerte, schichtete Sounds und Stimmlagen übereinander und erzeugte so eine innige Wechselwirkung zwischen Intimität und Merkwürdigkeit. 2004 nahm er mit Hilfe des Schlagzeugers Christopher Bear das erste Grizzly-Bear-Album »Horn of Plenty« auf. Zwei Jahre später veröffentlichte die Band, in ihrer Besetzung erweitert um den Songwriter und Sänger Daniel Rossen und den Musikproduzenten und Multi-Instrumentalisten Christopher Taylor, ein zweites Album: »Yellow House« wurde von der amerikanischen Presse frenetisch gefeiert und auch Spex würdigte das bei Warp erschienene Werk mit einer Platzierung in den Album-Jahrescharts. Vor allem durch die von Droste und Rossen angeführten vierstimmigen Gesangsharmonien verdichtete sich »Yellow House« zu einer hymnischen Komplexität, die alle Dimensionen der Dynamik auslotet. Ein ganzes Arsenal von Instrumenten kreierte hier voller Sorgfalt eine Atmosphäre, in der sich Details aus der Stille schälen und zu gewaltigen Klangbergen auswachsen. Die Single »Knife«

bildete den kathartischen Höhepunkt des Albums. Auf »Yellow House« folgte eine nicht enden wollende Tour, inklusive Auftritten mit TV On The Radio, Feist und Radiohead. Konzerte mit den ebenfalls aus Brooklyn stammenden Bands Deerhunter und Dirty Projectors suggerierten eine ortsgebundene Szene. Der wurden Grizzly Bear im gleichen Atemzug zugeordnet, wie man ihnen leichtfertig den Freak-/Weird-Folk-Stempel aufdrückte.

Brooklyns Wege sind weit, und im Gegensatz zu den glitschigen Bürgersteigen bleiben die Straßen auch am Samstag in Vollbetrieb. Rush-Hour rund um die Uhr. Der Taxifahrer glaubt, schon von der Brooklyn Academy of Music (kurz BAM), dem Opernhaus des 3,5 Millionen Einwohner zählenden Stadtteils New Yorks gehört zu haben, ist sich aber nicht sicher. Während er rumtelefoniert, um die genaue Adresse zu erfragen, wird wohl soeben der Gong zum Beginn des einmaligen Konzerts geschlagen, das Grizzly Bear heute Abend gemeinsam mit dem Brooklyn Philharmonic Orchestra geben und das seit Wochen ausverkauft ist. In der Deutschen Oper Berlin muss man sich bei Unpünktlichkeit bis zur Pause gedulden, bevor man auf seinen Platz darf. Vor dem Howard Gilman Opera House, ein für amerikanische Verhältnisse geradezu geschichtsträchtiger hundertjähriger Bau, herrscht zwanzig Minuten nach Vorstellungsbeginn noch entspannte Betriebsamkeit. Die Veranstalter scheinen die Klassik-Etikette zu Gunsten der Gewohnheiten eines durch Rockkonzerte sozialisierten Publikums gelockert zu haben. Joanna Newsom und Antony Hagerty von Anthony And The Johnsons haben hier bereits mit dem Brooklyn Philharmonic Orchestra gespielt, und auch Grizzly Bear waren schon zu Gast in dem zweitausend Menschen fassenden Beaux-Arts-Saal, 2008 im Rahmen der Serie »Love in Hard Times: The Music of Paul Simon«. Das Konzert des heutigen Abends repräsentiert den fulminanten Auftakt zur Veröffentlichung ihres neuen, dritten Albums »Veckatimest«, das im Mai erscheinen wird.

Benannt nach einer unbewohnten Insel südlich von Cape Cod, wo Grizzly Bear einen Teil des Albums aufnahmen, gibt sich »Veckatimest« fesselnd und hymnisch wie sein Vorgänger »Yellow House«, insgesamt stellt es jedoch ein ausgefeilteres und konstanteres Gesamtwerk dar, dessen Ausgewogenheit dort ansetzt, wo »Knife« aus dem letzten Album herausstach: Die für Grizzly Bear typischen komplexen Songstrukturen nähern sich der Tradition von Refrain und Strophe an, ohne in alltagsbefleckter Konventionalität zu verenden. Die Modulation von Dynamik und Hall wird in einer dezidierten Rhythmik verankert, vor allem das Schlagzeug sorgt für Griffigkeit und ein prononcierteres Tempo. Für Grizzly Bear ist es ein weiterer Schritt weg von abstrakten Klanggebilden hin zum Rocksong. Zu Doo-Wop-Ohrwürmern wie »Two Weeks« gesellen sich Tonspurgemenge mit der rauschhaften Songqualität eines »Sgt. Pepper«-Tracks, zum Beispiel beim Song »All We Ask«. Ganz großer Dream-Pop im Paisley-Stil ver-

Wie Postkarten, die man in einem Moment schreibt, in dem man aufgewühlt ist und sich mitteilen will

birgt sich hinter »Cheerleader« – eines der Stücke, die vom amerikanischen Jungkomponisten Nico Muhly um Bläsersätze und Chor-Arrangements erweitert wurden (es befindet sich auch auf der Spex-CD dieser Ausgabe).

Das Konzert in der BAM wird von Owen Pallett alas Final Fantasy eröffnet. Im Anschluss gesellen sich Grizzly Bear zu dem annähernd vollständigen Ensemble des Brooklyn Philharmonic Orchestra auf die Bühne, und mit ihnen schiebt sich fühlbare Anspannung zwischen die routinierten Musiker des Orchesters und das Publikum, das in die Ehrfurcht einflößende Aura von Schöngeist und Samtvorhängen getaucht ist. Zu ihren Seiten werden Grizzly Bear von Aaron und Bryce Dessner von The National an Gitarre und Bass sowie von Nico Muhly am Klavier flankiert. Muhly, den wie Owen Pallett Jahre der Freundschaft mit den Mitgliedern von Grizzly Bear verbinden und der zuletzt mit dem Soundtrack zur Oscar-prämierten Schlink-Verfilmung »Der Vorleser« von sich Reden machte, spielte eine entscheidende Rolle als Wegbereiter der Zusammenarbeit zwischen Grizzly Bear und dem Brooklyn Philharmonic Orchestra. Als Kontaktperson zwischen Programmdirektor Steven Lankenau und der Band oblag es ihm, die Songs neu zu arrangieren und damit der Band die Möglichkeit zu eröffnen, auch ältere Stücke wie »Central and Remote« oder »Campfire«, die ob ihrer symphonischen Ausmaße bei Konzerten bisher immer ausgeklammert werden mussten, in voller Instrumentierung aufzuführen. Das Schichten von Tonspuren im Studio, solange bis eine adäquate Live-Umsetzung des so entstehenden Songmaterials auch wirklich undenkbar wird, ist eine Methode, von der Grizzly Bear mit »Veckatimest« bewußt Abstand genommen haben. Dies verdeutlicht während des Konzerts in der BAM die Premiere des Stücks »Dory«, das vom Orchester lediglich akzentuierend begleitet wird. Daniel Rossen und Ed Droste treten in einen gesanglichen Dialog, der die Stärken beider Stimmfarben betont – das Sakrale in Drostes Stimme und das warme Begehren in Rossens Gesang. Bei anderen Songs, wie zum Beispiel »Two Weeks«, das seine Uraufführung bereits im Juli letzten Jahres in David Lettermans »Late Show« feierte, verzichtet die Band gänzlich auf die Unterstützung der Philharmoniker. Die eingängigen Eröffnungsakkorde von »Two Weeks« werden vom Publikum sofort erkannt und mit Jubelrufen begrüßt. Ähnliche Reaktionen rufen »Little Brother« und die Zugabe des Abends, der The-Crystals-Klassiker »He Hit Me« hervor. Zweitausend Besucher erheben sich aus ihren Sesseln. Stehende Ovationen für Grizzly Bear und das Orchester.

Einen Tag später ist Ed Droste der Mangel an Schlaf ins Gesicht geschrieben. Daran sei weniger die gestrige After-Show-Party schuld, als vielmehr die intensiven Vorbereitungsarbeiten, die dem Konzert in der BAM vorausgegangen seien, sagt er. Doch langsam stelle sich Erleichterung und Freude über den gelungenen Auftritt ein.

Vor drei Jahren war in der britische Musikpresse zu lesen, Ihr Album »Yellow House«

sei »out of touch with the modern world« und Grizzly Bear hätten ihrer Zeit nichts hinzuzufügen. Meinen Sie, diese Kritik wird sich in Bezug auf »Veckatimest« wiederholen?

Ed Droste: Dieses Zitat stammt aus dem Q Magazine. Ich denke schon, dass unserer Musik eine gewisse Nostalgie innewohnt, aber diese Kritik könnte genauso auf Musiker wie Bon Iver oder Bands wie Fleet Foxes zutreffen – die hatten nur seltsamerweise fantastische Kritiken im Q. Vielleicht haben sich die Zeiten inzwischen geändert, aber Europa verwirrt mich in dieser Hinsicht. Ist es nur dieses bärtige Einsiedler-in-der-Holzhütte-Image, das Musik authentisch machen kann? Wir sehen nun mal nicht aus wie Waldschrate und haben auch keine Lust darauf, uns so zu stylen. Meine Theorie ist: Viele Menschen brauchen einen außermusikalischen Aufhänger, um Musik verorten und eine Beziehung zu ihr aufbauen zu können. Solch ein Aufhänger ist auch der verfilzte Rauschebart des Folkbarden. Die Kritiker und auch das Publikum lieben die Geschichte, die sie dahinter lauern wähnen.

Sie meinen, das Publikum denkt, Folkmusiker lebten wie Dan Haggerty mit Vollbart in der TV-Serie »The Life and Times of Grizzly Adams« allein im Wald – und in diesem Universum ergibt die Musik dann Sinn?

ED: *(lacht)* Schöner Vergleich! Ich denke, das Image überholt das Genre, und irgendwann kommt einem alles komisch vor, was nicht diesem Image entspricht. Für mich sind das Attrappen, womit ich nicht sagen will, dass bestimmte Künstler nur Bärte tragen, weil sie sich anpassen wollen. Nein, ich meine nur, die suggerierte Exotik ist nicht echt.

Was für Geschichten wollen Sie auf »Veckatimest« erzählen?

ED: Die Songtexte bei Grizzly Bear sind wie Postkarten, die man in einem Moment schreibt, in dem man aufgewühlt ist und sich mitteilen will. Im Großen und Ganzen handeln sie von Beziehungen: Familienbeziehungen, Liebesbeziehungen, Freundschaft, die Beziehung zu sich selbst und zur Welt. So vage das auch klingen mag, die Texte navigieren zwischen diesen Beziehungsstrukturen. Ich will keine Geschichten erfinden. Viele Leute mögen es, wenn Indie-Folkbands ihnen fantastische Balladen vortragen. *(improvisiert ein Seemannslied in Schunkelrhythmus)* »Und er fuhr zur See und rauchte seine Pfeife an Bord, und dann fing er einen Wal, aber der Wal… la la la la la.« Alte Folksongs funktionieren so, weil sie ihren Ursprung in der Realität hatten, aber wenn Sufjan Stevens davon singt, der Serienmörder John Wayne Gacy zu sein, dann wird Authentizität zu einer kniffligen Angelegenheit. In meinen Augen entbehrt das jeder realen Emotion und distanziert mich als Hörer nur von dem Song. Liz Phairs erstes Album »Exile in Guyville« von 1993 hingegen, das berührt mich noch immer. Ihre Texte gleichen einem Selbstbekenntnis, sie spricht direkt aus, was sie denkt und fühlt – damit konnte ich mich immer sehr stark identifizieren. Das hat wohl auch viel mit meinem Schwulsein zu tun und damit, dass ich es offen ausspreche und auslebe. Um dies zu können, habe ich viel an mir gearbeitet, auch mit therapeutischer Hilfe. Ich will mich nicht verschließen und verstecken. Das hat Gültigkeit für meine gesamte Identität. Es ist wichtig, loszulassen, sich von den Erwartungshaltungen anderer freizumachen. Dadurch wird man weniger angreifbar und kann die Dinge wieder mehr an sich ranlassen.

Im Ablegen jeglicher ›gimmicks‹ gleichen Grizzly Bear einem kollektiv schwarz gekleideten Symphonieorchester

Das heißt, wenn Grizzly Bear als sogenannte ›Post-Animal-Collective-Band‹, die schönen ›Freak Folk‹ spielt, in die Musikgeschichte eingehen sollten, dann ließe Sie das kalt?

Absolut nicht! Abgesehen davon, dass Animal Collective viel elektronischer sind als wir: Mit unserem neuen Album werden all diese Psychedelic-Folk-Vergleiche hoffentlich ein für alle Mal über Bord geworfen. Die Verortung in einem bestimmten Genre hat bei uns nie Klarheit, sondern immer nur Verwirrung gestiftet.

Zum Beispiel damals, als Sie den Stil von Grizzly Bear spaßeshalber in Anlehnung an die Freak-Folk-Vergleiche selbst einmal als ›Cave-Core‹ bezeichneten?

ED: Und prompt hat die Presse diese Bezeichnung vollkommen ironiefrei übernommen. Aber wie bereits gesagt, wahrscheinlich braucht der Mensch einen Begriff oder ein Etikett, an dem er die Musik festmachen kann. Wir sind nun mal vier einfache Jungs, glatt rasiert, in T-Shirt und Jeans. Keine verrückten Kleider wie bei Karen O. von den Yeah Yeah Yeahs, keine Androgynie wie bei Antony und den Johnsons, kein Seeräuber- und Zigeuner-Kostüm wie bei Devendra Banhart. Es gibt da einen Journalisten vom amerikanischen Magazin Under the Radar, der hat das ganz gut auf den Punkt gebracht: »The gimmick of Grizzly Bear is that there is no gimmick.«

Im selben Schritt, in dem sich Grizzly Bear der Kategorisierung verweigern und neben der Musik keine ergänzende Ausdrucksform gelten lassen wollen, schaffen sie sich eine eigene Metapher der Glaubwürdigkeit. Eine von Symbolen und Abziehbildern befreite Popkultur, das klingt nach verhinderter Unmittelbarkeit und wenig Spaß. Der Auftritt in der Brooklyn Academy of Music konnte aber zeigen, dass die emotionale Kontaktaufnahme zwischen Publikum und Band allein über den Klangkörper funktioniert. Im Ablegen jeglicher ›gimmicks‹ gleichen Grizzly Bear dem klassischen Auftreten der Philharmoniker, die in kollektiv schwarz gehaltener Kleidung nicht hinter ihren Instrumenten verschwinden, den Fokus aber bewusst auf ihr Können lenken. Das zeugt von einer Ernsthaftigkeit, die aus einem Spektakel ein Zeremoniell macht. Dabei verhält es sich mit der Authentizität des Musikers wohl wie mit der Realität in Brooklyn: Die Wahrheit liegt irgendwo zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung – und manchmal unter einer schützenden Decke Schnee.

Grizzly Bear *»Veckatimest«*
(Warp Records / Roughtrade) VÖ: 22. Mai

MAXÏMO PARK
QUICKEN THE HEART

CD / CD+DVD LIMITED EDITION / LP / DOWNLOAD
EINTRITT IN UNSERE GALAXIE: 08.05.09

THE SHELL
DISCO MONTE CRISTO

CD – VÖ: 17.04.2009

Das Album bringt das Leben der eidgenössischen Wahlberliner musikalisch auf den Punkt: Partypunkrock pur! Man feiert und arbeitet und manchmal auch beides zur gleichen Zeit - wie das in Berlin halt so läuft. Die erste Single »Big Ball« gibt die musikalische Richtung des Albums vor: Die Nummer geht einfach ab. Just let it roll!

Tourdates:
01.05. Hamburg - Kukuun
02.05. Kiel - Die Pumpe
03.05. Köln - Alte Kantine
07.05. Berlin - Lido
16.05. Dortmund - Internationale Woche Do.
12.06. Herisau - Herisau Open Air (CH)
25.07. München - Sommernachtstraum (Mia Support)
26.07. Saarbrücken - Open Air am Schloß

exzessberlin

MARMADUKE DUKE
DUKE PANDEMONIUM

CD – VÖ: 01.05.09

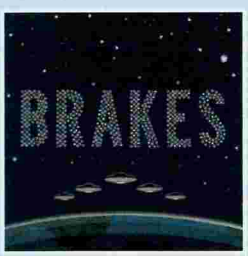
Simon Neil (Biffy Clyro) und JP Reid (Sucioperro) bilden das unheimliche Duo Marmaduke Duke aus Glasgow. Ihr neues Album »Duke Pandemonium« ist der zweite Teil einer Trilogie, ein Soundtrack zu Hedonismus, Devianz, Dekadenz und Tanzen. Viel Tanzen!

MODERAT
MODERAT

CD / CD+DVD Deluxe Edition / LP
VÖ: 17.04.09

»Das Ergebnis ist zweifellos mehr als die Summe der Bestandteile. Moderat aka Modeselektor und Apparat verbinden konzeptionelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu dreizehn spannungsgeladenen, atmosphärisch dichten und erstklassig produzierten Songs.« (Sound & Recording)

Tourdates:
30.04 Leipzig - Conne Island
14.05. Berlin - WMF
19.06. Hamburg - Übel&Gefährlich
17.07. Gräfenhainichen - Melt!
31.07. Olganitz - Nachtdigital

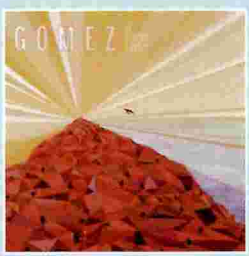


BRAKES
TOUCHDOWN

CD / LP – VÖ: 24.04.09

Brakes sind zurück mit ihrem dritten und bis:ang besten Abum! :hr erstes A:bum bei FatCat sprüht vor neuen :deen, überraschenden Me:odienwechse:n und erstaun:ichen Gesangsdue::en.

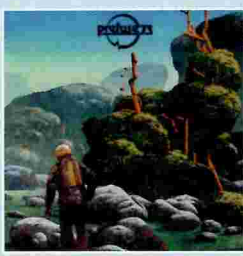
Live in Deutsch:and:
06.05. München - Atomic Café
07.05. Kö:n - Luxor



GOMEZ
A NEW TIDE

CD – VÖ: 24.04.09

Die Mercury Music Prize Gewinner Gomez melden sich eindrucksvoll zurück! Delta Blues, Psychedelia und Krautrock – das sind die exotischen Geschmacksverstärker des brandneuen Albums »A New Tide.«



PREFUSE 73
EVERYTHING SHE TOUCHED TURNED AMPEXIAN

CD / 2LP – VÖ: 24.04.09

Top-Producer Scott Herren mit einer Vision aus Prog-Rock, Machine-Funk & Psychedelia – ein Klangteppich aus diversen Stimmungen mit erstaunlich gradlinigem Flow & unübertroffener Rhythmik.

ROUGH TRADE

www.roughtrade.de

DAS SYSTEM BOB DYLAN

ALLE FOTOS: BARRY FEINSTEIN

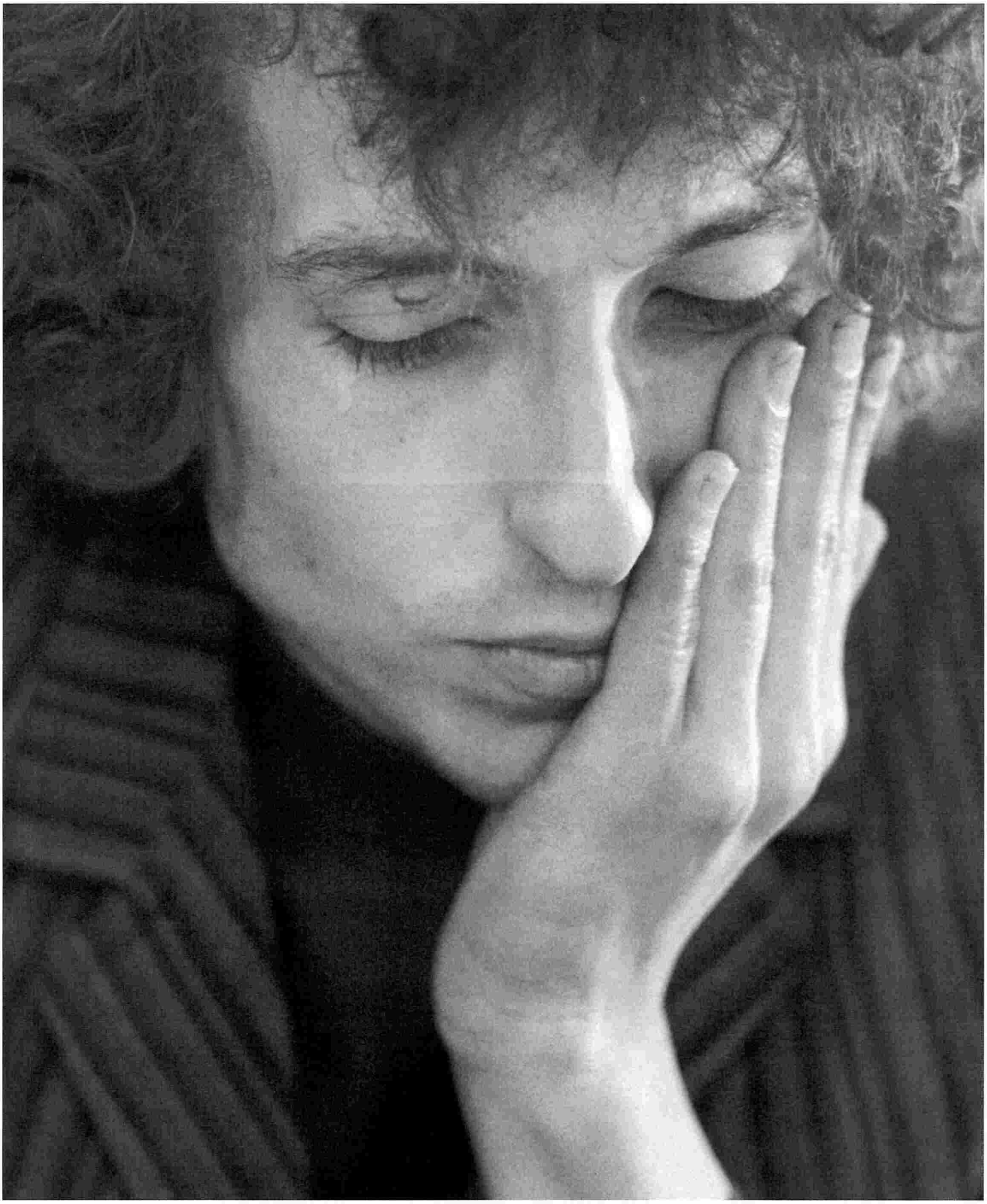
Seit die Plattenfirma Columbia eine neue Platte Bob Dylans für Ende April ankündigte, erlebte der Spekulationswahn im Internet bisher ungekannte Ausmaße. Über keinen Musiker kursieren so viele Halbwahrheiten und Verklärungen wie über den 1941 in Duluth, Minnesota, geborenen Sänger – und täglich werden neue Fährten gelegt. Es ist an der Zeit, die wichtigsten Koordinaten des Systems Dylan aus heutiger Sicht zu analysieren. Sieben Autoren, unter ihnen Greil Marcus, Diedrich Diederichsen und Klaus Theweleit, beschreiben in sieben voneinander unabhängigen Einzeltexten, die sich aber auch als dramaturgischer Bogen lesen lassen, wie Bob Dylan in den Sechzigern zum Inbegriff des Cool und in den Achtzigern zur Karikatur seiner selbst wurde. Erst als er Anfang der Neunziger mit der Aneignung obskurster amerikanischer Folksongs seinen Kopf noch einmal aus der Schlinge zog, legte der heute 67-Jährige den Grundstein für ein grandioses Comeback. Die Artikel streifen Themen, die in Spex seit langem genau beobachtet werden: Digitale Evolution, Imaging, Rezeptionsmodelle, die Poesie des alten, unheimlichen Amerika, die Gestaltungskraft semifiktionaler Biografien und schließlich das neue Album des Sängers.

AUF DEM HÖHEPUNKT DER MEXIKANISCHEN PHASE

MAX DAX

Es war einmal vor gar nicht so langer Zeit, da trug der Sänger Bob Dylan schlechtsitzende Angeberjacketts und hatte auch sonst nichts mehr zu melden. Seine Platten stießen alte Fans vor den Kopf, neue kamen kaum hinzu, und auf Konzerten hinterließ er mitunter einen verwirrten Eindruck. Als er im Juni 1990 im Hamburger Stadtpark auftrat, warf er ein genuscheltes »Most Germans don't even know that Hitler wasn't a German anyway« in die Runde, nachdem er zuvor mit deutscher Gründlichkeit seinen Song »Masters of War« dekonstruiert hatte. Ende der Achtziger an Dylan interessiert zu sein, glich damals einem tapferen Akt der Distinktion.

Amerikanische Jazzwissenschaftler haben freilich in der Zwischenzeit herausgefunden, dass das Verwirrspiel, das Dylan mit seiner gebrochenen Stimme, einem etwas ranzigen Look und einem offen zur Schau gestellten Interesse an ebenso obskurer wie uralter amerikanischer Folkmusik betrieb, ihn vor allem von engstirnigen Fans befreite. Die an Erkenntnis Interessierten blieben und erlebten mit der Veröffentlichung der Alben »Good as I



Been to You« und »World Gone Wrong« (1992 und 1993) und schließlich mit »Time Out of Mind« 1997 das bemerkenswerte Comeback eines Mannes, der längst ausgemustert schien.

Seitdem Bob Dylan vor 21 Jahren auf seine sogenannte Never Ending Tour aufbrach, wurden Regale voller Bücher, Filme und Musik über bzw. von Dylan selbst veröffentlicht. Kein Sänger hat seitdem so oft die Titelbilder geziert, keiner so viele Radiosendungen moderiert und Konzerte gegeben wie er – und schon wieder steht ein neues Album des mittlerweile 67-Jährigen in den Läden. Es heißt »Together Through Life« – in seiner Schmierigkeit klingt der Sound des Titels nicht nach Dylan, eher an eine Vorabendserie im Fernsehen. Oder macht er sich gar lustig über seine Anhänger? In einem Interview mit dem Musikjournalisten Bill Flanagan bemerkte Dylan auf alle Fälle im März, wie sehr es ihn freuen würde, dass jeder Hörer eine andere Phase in seiner Karriere zu schätzen wisse: »Some, [preferred] the Post-Colombian Period. Some, the Pre-Raphaelite.« Die zehn neuen Songs legen nun den Schluss nahe, dass Dylan sich derzeit auf dem Höhepunkt seiner mexikanischen Phase befindet.

Auf dem Cover ein wild zungenküssend ineinander verknotetes Liebespaar auf dem Rücksitz eines über den Highway brausenden Straßenkreuzers, geschossen 1959 vom Magnum-Fotografen Bruce Davidson. Dylans mittlerweile 33. Studioalbum wird von einer sehnsüchtigen Grundstimmung durchweht, die einer romantischen karibischen Meeresbrise nahekommt. Akkordeon, Violine und gelegentlich Trompeten wecken ein Gefühl, das im Amerikanischen als ›south-of-the-border feeling‹ bezeichnet wird und irgendwo im Grenzgebiet zwischen Texmex, Mariachi und Cajun anzusiedeln ist – der Sound, der aus Mexiko über den Rio Grande nach Texas weht. Zum anderen ist das Songwriting geradezu bemerkenswert klassisch ausgefallen: Überbot sich der Songwriter auf seinen letzten beiden Alben »Love & Theft« und »Modern Times« an sprachlicher Komplexität, Appropriation und Manieriertheit, so bedient sich Dylan dieses Mal einer geradezu leichten, stark Latin-beeinflussten Form.

Bereits der erste Song gibt die Richtung vor: Mit dem Rumba-Blues »Beyond Here Lies Nothin'« wird nicht nur der Neue in der Gang eingeführt – es ist David Hildago von Los Lobos aus East Los Angeles am Akkordeon –, sondern auch das Thema des Albums abgesteckt. Es geht um die Liebe, in diesem speziellen Fall darum, dass man sich von der Liebe leider nichts kaufen kann: »Oh well I love you pretty baby / You're the only love I've ever known / Just as long as you stay with me / The whole world is my throne / Beyond here lies nothing / Nothing we can call our own.« Ein Liebeslied der rohen, desillusionierten Art, das in seiner ungehobelten Spielfreude eine Ruppigkeit zurück ins Spiel bringt, die man bei Dylan lange vermisste. Andere Songs auf »Together Through Life« nähern sich der Liebe, der Verführung und der Erinnerung an gemeinsam verbrachte Zeiten. »Shake Shake Mama« ist ein anzügliches Trinklied, »My Wife's Hometown« ein Chicago Blues, der in seiner Machart an Muddy Waters' »Mannish Boy« und Aufnahmen des Chess-Labels erinnert und eine knurrende Ironie an den Tag legt: Immerhin handelt es sich bei der Heimatstadt der Gattin um die Hölle. Nie vergessen: Nicht jedes Liebeslied ist auch ein Liebeslied. Wunderschön sind die beiden Balladen »If You Ever Go to Houston« und »That Dream of You«, die wie Echos aus einer vergangenen Zeit klingen.

Einer der vier Signature Songs des neuen Albums ist mit Sicherheit »I Feel a Change Comin' on«. Es handelt sich abermals um eine vom Akkordeon angetriebene Ballade, und nach einer gefühlten Ewigkeit, in der er auf seinen Albenveröffentlichungen einen monotonen Sprechgesang perfektionierte, ›singt‹ Dylan mit einem Mal wieder mit der einst für ihn so typischen kehligen Stimme. Die Schlüsselstrophe des Songs lautet wie eine Replik auf Greil Marcus: »Some people they tell me / I've got the blood of the land in my voice«. Das klingt schwerwiegend und fatalistisch, doch kaum ist die Zeile verklungen, croont Dylan lustig hinterher: »Everybody got all the money / Everybody got all of your clothes / Everybody got all the flowers / I don't have one single rose«. Vermeintlich spricht in diesem Song mit der sonnig-titelgebenden Zeile »I feel a change comin' on« ein Optimist, doch bereits eine Zeile später relativiert das lyrische Ich diese Assoziation mit der seufzenden Aussage: »And the fourth part of the day is already gone«.

In einem im letzten Jahr in Dänemark geführten Interview mit der Londoner Times hat Dylan für seine Verhältnisse überraschend deutlich seine Sympathie für den damaligen Präsidentschaftskandidaten Barack Obama ausgedrückt. Sein Lied klingt freilich so, als wolle er heute, wo Obama gewählt worden ist, sagen: »Es wird sich etwas zum Guten ändern, aber es ist ohnehin zu spät.« Für die trotz des fröhlich gesungenen Songs pessimistische Lesart spricht, dass Dylan ganze Zeilen aus Chaucers »Canterbury Tales« zitiert/geklaut hat – jenem englischen Literaturklassiker aus dem 14. Jahrhundert, der sich u.a. ausgiebig mit dem Missbrauch der Religion durch die Politik befasst. Und bevor wir an dieser Stelle in die Falle der Überinterpretation tappen, sei angemerkt, dass »I Feel a Change Comin' on« in seiner beschwingt-fröhlichen Art verdammt an »Handy Dandy« erinnert – einen dieser fast an Kinderlieder erinnernden Songs

aus dem 1991 erschienenen Album »Under the Red Sky«, den Dylan ausgerechnet im letzten Jahr am 28. Juni im spanischen Vigo zum allerersten Mal in seinem Leben live gespielt hat – als sei ihm plötzlich in den Sinn gekommen, dass es lohnenswert sein könnte, die Leichtigkeit jenes Songs und jener Platte wiederzuentdecken.

Mit der Sommerplatte »Together Through Life«, so viel ist klar, öffnet Bob Dylan die Tür weit, um sein in den letzten zehn Jahren sorgfältig kultiviertes Image des wortgewaltigen, bluesplündernden, pokerface'igen Southern Gentleman in ein ironisch-gebrochenes Licht zu stellen. Ein antizyklischer, gegen alle Zeitwahrnehmung gesteuerter ›Change‹ also, mit dem auf diese verspielte Weise sicherlich niemand gerechnet hatte.

NICHTS IST SO NEU WIE DIE TAGESZEITUNG VON VOR 100 JAHREN

PETER KEMPER

DAVID BOWIE ÜBER DYLAN

Bob Dylan hatte schon immer einen sehr stark ausgeprägten Sinn fürs Metaphysische. Ich bin darüber hinaus der Meinung, dass er schon von jeher mit seiner ganzen Willenskraft auf einer spirituellen Suche war, die seinem ganzen Wesen und seiner Arbeit eine solche philosophische Dimension gegeben hat. Und dass er auf dieser Suche unterschiedlichen religiösen Strukturen begegnet ist, die er alle in sich aufgesogen hatte und zu unterschiedlichen Zeiten in seine Arbeit einfließen ließ, das kann ich nur zu gut verstehen und nachvollziehen. Wenn man wie Bob Dylan diese spirituelle Suche nach dem Sinn als seine Lebensaufgabe ansieht, dann kann das zur Obsession werden, die einem auf der anderen Seite vielleicht die Unschuldigkeit nimmt, die man zuvor besessen hatte, als man noch ein bescheidenes, ahnungsloses, unbeschwertes Leben geführt hatte.

Man lässt sich vielleicht nicht mehr so vom Fernsehen und anderen schnellebigen Dingen beeindrucken wie früher. Das sind die wichtigen Fragen. Ich sehe das übrigens ganz genauso und möchte das unterstreichen. Ich finde in dieser Auseinandersetzung sehr viel mehr Freude als in anderen Dingen. Es gibt noch eine Gemeinsamkeit zwischen Bob und mir: Wir haben eigentlich nie viele Schallplatten verkauft. Für uns beide gilt, dass unsere Arbeit, also unsere Songs, viel bekannter sind, als wir im Verhältnis dazu Tonträger verkauft hätten.

Das finde ich seltsam und bemerkenswert zugleich. Wir beide haben Songs geschrieben, die weltweit extrem bekannt sind. Aber kaum einer hat sie zuhause auf Platte... Das ist wirklich außergewöhnlich. Das mag daran liegen, dass wir beide unser Leben lang viel mehr damit beschäftigt waren, die Dinge, also die Musik zu verändern, die Texturen der Musik auszuloten, herauszufinden, was genau Musik noch so alles kann – als dass wir bloß Songs geschrieben hätten und aus dieser Ruhe heraus uns vielleicht an den einen oder anderen Trend herangehängt hätten. Ich möchte so weit gehen, dass es unsere Aufgabe war und ist, die Tiefen der Musik auszuloten und die Gestalt der Musik zu verändern. Bob Dylan hat selbst einmal gesagt: »I was chosen to be a performer.« Ich glaube, das sagt alles.

Wir haben das Vokabular der Musik verändert und erweitert, und wir haben neue Facetten in den großen Topf geworfen. Und die Songs, die wir geschrieben haben, die kann man als die sprichwörtlichen Späne bezeichnen, die fallen, wenn man hobelt. Und ich vermute, dass die große Mehrheit der Menschen da draußen das auch so sieht: Sie haben uns interessiert bei unseren Experimenten zugeschaut, aber lieber die Songs anderer Künstler gekauft, die sich drangemacht hatten, unsere Forschungsergebnisse in eine ausgefeiltere Form zu bringen.

Bob Dylan ist der große Unzeitgemäße. Er ist nicht der Zeitlose, denn ›zeitlos‹ bedeutet über die Jahre hinweg etwas Gleichbleibendes, Verlässliches, Unveränderliches. Dylan verkörpert vielmehr einen dezidierten Anachronismus. Das begann einst damit, dass Dylan in den Fünfzigern die Songs der berühmten »Anthology of American Folk Music« von Harry Smith studierte. Diese Anthologie versammelt Aufnahmen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, und diese Lieder verbindet, dass sie einer Oral Tradition entstammen, also vor der Erfindung der Tonaufnahme von Sänger zu Sänger mündlich überliefert wurden. Indem er sich heute wieder auf die Anthologie bezieht, schafft er sich einen enormen künstlerischen Freiraum, der sich nicht an den Moden der Gegenwart orientiert, sondern an etwas de facto Vergangenem.

Auf seinen beiden letzten Alben »Love and Theft« von 2001 und »Modern Times« von 2006 taucht er tiefer denn je in die amerikanische Mythengeschichte ein. Die Geister und die Untoten Amerikas spuken in seinem Kopf herum und bewohnen das Land, von dem Dylan berichtet. Die Lieder wimmeln nicht nur von Querverweisen auf amerikanische Mythen und verdrängte historische Ereignisse, sie beziehen sich teilweise auch eins zu eins auf Lieder und Balladen aus jener Zeit, die Harry Smith einst dokumentierte. Das wirft, gerade im Zuge der ganzen Problematik, welche die digitale Evolution mit sich bringt, die Frage auf, wie sich Dylan zum Urheberrecht verhält. Er vertritt eine signifikant antizyklische Position. Auf »Modern Times« finden sich etliche Songs, von denen man frech formuliert sagen könnte, es handele sich um Plagiate – und doch ist jeder Song mit dem Copyright-Vermerk »Words and music by Bob Dylan« versehen. »Rollin' and Tumblin'« beispielsweise ist ein Song, dessen erste bekannte Version 1929 unter dem Titel »Roll and Tumble Blues« einen Sänger namens Hambone Willie Newburn als Autoren und Komponisten aufweist. Das Arrangement, auf das Dylan sich wiederum bezieht, gleicht fast bis aufs Haar der Version von Muddy Waters aus den frühen Fünfzigern. Darüber hinaus gibt es Hunderte weiterer Aufnahmen dieses Songs, und man darf annehmen, dass auch Newburn damals den Song nicht ›erfunden‹, sondern seinerseits von einem anderen Sänger adaptiert hatte – nur dass er der Erste war, der seine Version auf Schellack gepresst hat. Kurz: An dem Song haben viele Autoren mitgeschrieben, und jeder von ihnen reklamiert für sich das Urheberrecht an der eigenen Version – und dennoch wird nicht gegeneinander prozessiert.

Auch Dylan ist bisher nicht verklagt worden, obwohl er lediglich Textteile des Songs veränderte. Er stellt sich damit einerseits gegen geltendes Urheberrecht und andererseits in die Line der Blues- und Folksänger aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, die damals genauso verfuhren. Entscheidend war, ›dass Hand angelegt wurde‹ – der Begriff des ›Originals‹ bezieht sich somit gewissermaßen auf festhaltbare ›Zwischenstände‹. Dylan lässt also die ganzen Copyright-Debatten, die im Zuge der Digitalisierung von Inhalten im Internet geführt werden,

weit hinter sich, indem er sich auf ein altes Verständnis von Autorenschaft bezieht. In gewisser Hinsicht argumentiert er also ähnlich, wie es Candice Breitz in der letzten Folge der digitalen Evolution in Spex getan hat: Das Urheberrecht versickert im Netzwerk, der Künstler kann sich aus den Modulen der Vergangenheit bedienen und das Recht des Originals reklamieren, solange er einem Kunstwerk einen eigenen Anstrich gibt.

Indem sich Dylan auf eine Praxis beruft, die über einhundert Jahre alt ist, greift er topaktuell mit einem verblüffend einfachen Modell in die festgefahrene Debatte ein. Was unausgesprochen bleibt: Musik war schon immer Musik über Musik, und Songs sind Songs über Songs. Und das Wesen von Pop ist, dass Pop selbstreferenziell ist. In gewisser Hinsicht verabschiedet er sich damit vom Geniebegriff, weil er indirekt zugibt, nur fortzuführen, was andere vor ihm über Jahrhunderte praktiziert haben. Und so weit entfernt von Cut-and-Paste-Künstlern unserer Tage ist er mit dieser Position auch nicht. Dylan gießt einen Bewusstseinsstrom in seine Lieder. Erinnerungen, Akkordwechsel, Gelesenes fließen in die Produktion ein. Erst vor Kurzem gab es eine Debatte in der New York Times, in welcher Dylan nachgewiesen wurde, dass er bei dem 1867 verstorbenen Südstaaten-Dichter Henry Timrod munter ganze Zeilen geklaut hat. Beziehungsweise: Nach der eben beschriebenen Lesart hat er eben nicht geklaut, sondern Gefundenes virtuos-assoziativ in einen neuen inhaltlichen Zusammenhang überführt. Der von Roland Barthes in seinem gleichnamigen Essay proklamierte ›Tod des Autors‹, des literarischen Erfinders, ist für Dylan längst vollzogen.

Dylan, soviel ist klar, hat sich längst von dem Anspruch, etwas originär Neues zu erschaffen verabschiedet. Damit ist er unzeitgemäß und hypermodern zugleich. Ein echter Spielverderber, für den eine uralte Weltsicht aus dem Mississippidelta viel relevanter sein kann als der sogenannte Fortschritt unserer modernen Welt. In seinen »Chronicles Vol. 1« beschreibt Dylan diese Methode an einer Stelle ganz unumwunden: Statt die Tageszeitung zu lesen, habe er sich angeblich immer und immer wieder ins New Yorker Stadtarchiv begeben, um dort die Tageszeitung von vor hundert Jahren zu lesen. Es ist ein Akt gegen die Linearität von Zeit. Der Wunsch, die Zeit zu überwinden, sie anzuhalten, dem Augenblick Dauer zu verleihen. An den Punkt zu gelangen, an dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verschwimmen, das ist ein Motiv ganz vieler Dylan-Songs. Natürlich ist der lebenspraktische Versuch, aus dem Zeitstrom auszusteigen ein Ding der Unmöglichkeit. Nur für die Dauer eines Songs können die verschiedenen Zeitströme in einem Moment zusammenschießen. Genausowenig gelingt es ihm, die alten Originalitäts- und Ursprünglichkeitsideale zu retten, weiß er doch, dass es so etwas wie das Original nicht mehr gibt. Dass Dylan dennoch immer wieder versucht, das Faktische zu transzendieren, indem er die Zeit in seiner Kunst stillstellt und Gefundenes zu einem neuen Original erklärt, macht ihn gewissermaßen zu einem Virtuosen der Vergeblichkeit.

Der Einschnitt, den die Popmusik gegenüber früheren kulturellen Medienformaten darstellt, ist, dass die Leute aus einem Angebot von miteinander konkurrierenden Medien und Formaten etwas zusammensetzen. Sie kennen eine Stimme, öffentliche und inszenierte Bilder, dazu kommt schließlich die Genauigkeit von Studioaufnahmen. All diese Aufnahmen, Recordings, Dokumente und Spuren von Individualität und Pseudo-Individualität werden von den Rezipienten gewichtet, verworfen, fetischisiert und zu Sinnkonstellationen zusammengefügt. Anders ist es im Kino, wo auch viele Medien und kulturelle Formate miteinander verschaltet werden, wo auch gesungen, getanzt und geschauspielert wird – hier wird all dies über das technische Format Film und das Dispositiv Kino zusammengefügt. Beide zusammen klären, wie Bilder, Töne, Songs, Posen, Attitudes sich zueinander verhalten. In der Popmusik gibt es keine Instanz, die aus dem Auftauchen von Musikern oder Stars im Fernsehen, auf Schallplatte oder auf der Bühne eine Einheit herstellt. Ganz zu schweigen von den Inhalten, die transportiert werden, ist Popmusik eine ziemlich diffuse und inhomogene Produktion.

Vor Dylan gab es nur wenige Modelle der Rezeption – die Hingabe, die Identifikation oder die Verehrung etwa. Entsprechend sahen die diese Modelle unterstützenden narrativen Formate aus, beispielsweise die Elvis-Spielfilme. Mit den Beatles kamen die Filme von Richard Lester, die bereits von den neuen Verhältnissen ausgehen. Sie zeigen also nicht nur das Gesicht oder die Körper der Figuren, das tun sie außerdem, sondern »A Hard Day's Night« reflektiert bereits spielerisch die neuartige Rezeptionssituation der Popmusik. Dylan bringt ab 1963 eine weitere Ebene ins Spiel: Bei ihm werden der Gesang, die Bilder und die Texte, die er singt, verknüpft mit seiner eigenen, bekanntlich semifiktiven Biografie, die sich nicht mehr an Star-Erzählungen orientiert, sondern an Literatur und Folklegenden. Dazu kommt, dass er sich ein neues Zusammenhänge herstellendes Format ausleiht: den Singer/Songwriter, der ja die fiktive Songerzählung durch eine autobiografische Komponente mit den kursierenden Star-Legenden verleimt. Damit bringt er direkt eine Komponente aus der Volkskultur mit einer kulturindustriellen Technik zusammen. Dylan bietet damit eine neue Rezeptionsmöglichkeit an, eine neue Verbindungsmöglichkeit, dass nämlich alles auf eine neue Art von Person projiziert werden kann, auf einen Star, der sich nicht mehr durch Schönheit, Präsenz und Individualität auszeichnet, sondern durch die Möglichkeiten der kulturindustriellen Selbstdarstellungen, mit denen sich der Künstler anreichert und so erhöht. Statt Erhöhung könnte man auch sagen: Vervielfältigung. Um die fiktive, nicht medial präsente, sondern durch Worte und Erzählungen behauptete und lediglich in Posen präsentierte Seite lebendig zu erhalten, müssen immer neue Fährten gelegt werden.

Auf dieses Phänomen reagierte Todd Haynes' Film »I'm Not There« von 2008. Der Film baut um jede der alternativen Rezeptionsfiktionen, die er vorschlägt, eine Welt mit anderen Personen und anderen Problemen auf. Der Film zeigt nicht innerhalb einer Welt verschiedene Fälle – er zeigt nicht den etwas rockigeren Dylan und dann den etwas problematischeren, zurückgezogenen und schließlich den glamourösen Sänger. Sondern in den Welten, die der Film zeigt, tauchen auch Probleme auf, die spezifisch in nur diesen Welten gelten. Die Fiktionen sind autonom und haben ihre eigene Dynamik. »I'm Not There« macht aber auch klar, dass Dylan keine Einmaligkeit ist, sondern eines von mehreren möglichen Resultaten einer historischen Situation. So wie Rezipienten eine Menge mit Dylan machen konnten, so hätten auch Geschichte und Kontingenz alles Mögliche machen können. Dylan hat 1963 eine Situation vorgefun-

den, die technisch-medial wie auch von der Art, wie die Kulturindustrie aufgestellt war, neu war. Anders gesagt: Wenn es nicht Dylan gewesen wäre, hätte ein anderer sich der neuen Möglichkeiten ›als Erster‹ bedient.

Die wichtigste individuelle Fähigkeit, die Dylan mitbrachte, war vielleicht, dass er alles durch Schauspielerei und Posing zusammenhalten konnte. Das ganze Singen, Gutaussehen, Schreibenkönnen ist im erweiterten Begriff des Schauspielens zu betrachten. Das benennt »I'm Not There«, u.a. indem er unentwegt mit dem Scherz spielt, dass Kapitel für Kapitel nicht nur eine weitere Rolle Dylans inszeniert wird, sondern diese auch stets von einem anderen, meist bekannten Schauspieler ausgefüllt wird – von einer Frau bis hin zu einem zwölfjährigen Jungen.

Dylans Vorgänger, also Folksänger oder Schriftsteller, die mit einem öffentlichen Bild von sich und einer öffentlichen Funktion gespielt haben, taten dies weitgehend ohne massenmediale Unterstützung und ohne Medien der Nähe, wie die phonographische Aufzeichnung und bewegliche Kameras dies in der Nachkriegszeit wurden. Dieser neue Vertreter eines öffentlichen Bildes, der Popmusiker, macht zunächst dasselbe wie seine Vorgänger: Er erfindet intime Vorgänge, die man ihm, seinem Leben zurechnen könnte – oder auch nicht. Man weiß es nicht. Aber Dylan (und seinesgleichen) trägt das mit der Unterstützung von genau den Medien aus, die eigentlich klären können sollten, ob etwas echt oder fiktiv ist. Er zeigt aber: Sie können es nicht, trotz ihrer Genauigkeit. Er beweist: Kunst ist stärker, als die Medien es sind. Oder man sagt: Das Produktive an den Medien ist eben dies, sie erweitern die Ungeklärtheit des fiktiven Raums und der Biografie auf einem technisch höheren Niveau. Ein solcher Popmusik-Schauspieler ist also kein Schauspieler im landläufigen Sinne, dem etwa ein Regisseur sagt, was er zu tun hat, sondern bei ihm ist die Spanne zwischen Selbstdarstellung und der Darstellung von etwas Fremdem immer offen. Was ›er selbst‹ ist und was ›eine Rolle‹ ist, wird nie ganz geklärt werden.

Wenn Leute wie Pete Seeger oder Woody Guthrie in diesem semifiktiven Modus für sich sprachen, auf der Bühne, war es klar, dass sie bei aller Fiktion authentisch waren, denn ein politisches Anliegen, ein Für-andere-Sprechen legitimierte das Für-sich-Sprechen. Am Anfang war das bei Dylan auch noch so. Mit der Popmusik wurde das Für-sich-Sprechen aber auch autobiografisch. Und natürlich ist für das Autobiografische auch eine Art kleinbürgerlicher Narzissmus notwendig, um das Erlebte überhaupt erst für erzählenswert zu erachten. Über etwas zu singen, bedeutet ja etwas anderes, als über etwas zu schreiben: Zu singen bedeutet, dass man potenziell jeden Abend bereit ist, ein und dieselbe eigene Geschichte wieder und wieder zu erzählen. Bob Dylan hat diese Figur des Schauspielers in eigener Sache in alle möglichen Richtungen weit getrieben.

Die wesentliche künstlerisch-produktive Entscheidung eines Popmusikers ist die Ausarbeitung dieser eigenen Rolle. Alles andere ist sekundär. Alles andere entsteht aus dieser Rolle. Die künstlerische Entscheidung, der sich Dylan von Anfang an gestellt hat und für die er eine Art Prototyp darstellt, lautet: Was will ich für ein Typ sein? Erst wenn ich darüber Klarheit habe, kann ich entscheiden, ob ich für diese Verkörperung einen Blazer, eine Lederjacke, kurze oder lange Haare benötige, Dur oder Moll. Es geht also nicht um Wahrheit oder Angemessenheit von etwas Externem – diese Kriterien sind suspendiert. Man muss mit seinem Stück umgehen können und es, wenn nötig, umschreiben.

Es ist eine Errungenschaft der Popmusik, dass anders als in der Bekenntnisliteratur, von der sie sich die Rhetorik leiht, oder auch in der Alltagssprache, von der sie sich die Coolness leiht, nicht der Wahrheitsgehalt auf der Seite der Produktion entscheidend ist. Vielmehr muss man etwas entwerfen, was für andere als Lebensform attraktiv oder diskutabel ist, meinetwegen auch ›wahr‹. Sie ist darin einerseits antiautoritär, andererseits natürlich für alle Arten von neueren Kontrollregimes bestens geeignet. Der Anteil der Rezeption an der Entstehung von Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist ohnehin hoch. Popmusik hat dies von Anfang an inkorporiert – und dann mehr daraus gemacht. Es wäre daher logischerweise ein Fehler, die Biografien derjenigen, die mit diesem Konzept besonders virtuos umgehen können, zur Quelle dieser Kreativität zu machen. Dylan kann besonders gut mit dem System umgehen, aber nur, weil er selbst gegenüber anderen Stars und fiktiven Typen eine ähnliche Rezeptionsenergie hatte.

Popmusik heißt, mit den Erwartungen eines ständig präsenten Publikums mehr oder weniger geschickt umzugehen. Man antizipiert als Künstler die Reaktion des Publikums und den Dialog mit demselben – oder auch den Entzug des Dialogs. Wenn man Dylan also eine Beherrschung dieses Dialogs attestiert, dann lassen wir den Geniebegriff hinter uns, der dem Künstler eine Nähe zum Göttlichen oder zur Natur unterstellt. Wir lassen aber auch den handwerklichen Umgang mit den Fiktionen hinter uns, und das reiche, selbsterlebte Leben, auf das man zurückblickt. Das ist die primäre Fähigkeit Dylans und das historisch Neue, für das er steht – der Umgang mit der Antizipation von Rezeption.

Vor kurzem erschien das Buch »A Freewheelin' Time: A Memoir of Greenwich Village in the Sixties«, geschrieben von Dylans damaliger Freundin Suze Rotolo. An einer Stelle berichtet sie davon, wie der Folksänger Dave Van Ronk auf Bob Dylan einredet und ihm klarmacht, dass er ein unverwechselbares Image benötige, das auf der ganzen Welt verstanden wird. Sie schreibt: »Viel Zeit wurde vor dem Spiegel verbracht, ein Outfit nach dem anderen wurde ausprobiert, zum Schluss sah er aus, als sei er gerade dem Bett entstiegen. Image is everything.«

Ein verklärender Blick übersieht gerne, wie genau Dylan sein visuelles Image schon damals im Griff hatte. Zuerst bedeutete dies, dass ein Folkie unordentlich aussehen musste. In dem Maße, in dem Dylan sich bald darauf langsam vom reinen Folk abzuwenden begann und auf »Another Side of Bob Dylan« 1964 einen poetischeren, persönlicheren Stil entwickelte, änderte er auch seinen Look. Mitte der Sechziger fing Dylan an, sich selbst ganz bewusst zu stylen, sein eigenes mediales Bild zu kontrollieren. Er europäisierte sich. Genauer gesagt: Er französisierte sich in seinem Erscheinungsbild. Ganz deutlich wird es mit Dylans Zuwendung zu diesem speziellen ›thin wild mercury sound‹, den er auf seinen drei berühmten Alben »Bringing it All Back Home«, »Highway 61 Revisited« und »Blonde on Blonde« ausdefiniert. Auf den Covern dieser Alben mutiert er vom James-Dean-Zitat – Columbia hatte ihm vorübergehend die Formel ›Rebel with a cause‹ gegenüber Deans ›Rebel without

a cause‹ angehängt – zum Abbild des schönen französischen Intellektuellen in Schwarz mit weißem Schal. Alles Amerikanische ist in der Ikonografie von »Blonde on Blonde« abgelegt zugunsten europäischer Bohème. Und klappt man das Cover auf, sieht man eine Reihe von Schwarzweißbildern, die aussehen wie Standbilder aus einem Nouvelle-Vague-Film.

Suze Rotolo erzählt, wie Dylan und sie auf die Filme Truffauts abgefahren seien, besonders auf »Schießen Sie auf den Pianisten« mit Charles Aznavour. Der Stil solcher Filme wird also kopiert. Dylan umgeht damit gleichzeitig eine Falle: Rock war 1965 in den USA verpönt, Elvis und die frühen Rocker waren alle passé oder im Knast. Als Folksänger ›diesen‹ Rock zu machen, hätte für ihn einen peinlichen Rückschritt bedeutet. Als Amerikaner indes den intellektualisierten Rock zu erfinden, der von einem europäischen Cool-Begriff, insbesondere von den Beatles und von französischen Dichtern wie Rimbaud, aber auch von den Surrealisten inspiriert war, war der richtige Weg – es gibt ein vielsagendes Foto, auf welchem Dylan, vertieft in eine Partie Schach, vor einem Café mit dem Namen Echo de Paris zu sehen ist. Dieses Image wird ein Jahr später durch D.A. Pennebakers Film »Don't Look Back« noch intensiviert und durchgehalten bis zum Motorradunfall 1966.

Ein Jahr nach dem Unfall ersteht Bob Dylan als Amerikaner wieder auf. Auf dem Cover von »John Wesley Harding« trägt er einen Hut und Hobo-Bart, auf »Nashville Skyline« (1969) und »Desire« (1976) ebenfalls. Für Bilder posiert er zunehmend in amerikanischer Landschaft. Nach Bands wie den Velvet Underground, nach Grateful Dead, nach Zappa und nach Hendrix sowieso, konnte man gut wieder ›Amerikaner in der Musik‹ werden; die ganze Nashville-Line eingeschlossen. Später, in den Achtzigern und frühen Neunzigern gibt es eine Phase, wo ihm die Kontrolle über das Styling seines öffentlichen Bildes zu entgleiten scheint; in welcher der Look unsicher ausfällt; bis hin zum Cover von »Empire Burlesque« und der Tournee mit Tom Petty 1986, auf der er es optisch in die Nähe von Peter Maffay schafft. Er weiß ganz offensichtlich nicht, was er machen soll und wo er steht, entsprechend undeutlich werden Musik und Image. Heute erleben wir Dylan abermals mit einem starken, synthetischen Image. Er ›sieht aus‹ wie ein Southern Gentleman, wie ein abgerissener überzeitlicher Nobleman.

Dieses neue Image ventiliert Dylan seit 1994 über einen für ihn neuen medialen Kanal. Er lässt Werbung zu, genauer gesagt: Er verkauft Songs an die Werbung. Mitte der Sechziger war der Gestus noch ganz klar gegen Werbung. In dem Song »It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)« bezieht er sogar Stellung gegen die zu ›falschen Identitäten‹ verführende Wirkung von Werbung. Er singt: »Advertising signs that con you / Into thinking you're the one / That can do what's never been done / That can win what's never been won / Meantime life outside goes on / All around you«. 1994 bricht er offen mit dieser Haltung, als er seinen Song »The Times They Are a-Changin'« für einen TV-Spot der Bank of Montreal freigibt. Ausgerechnet eine Bank! Dylan, der sich nachweislich mit Brecht befasst hat, dürfte den Brecht-Ausspruch »Was ist ein Bankraub gegen eine Bankengründung« kennen.

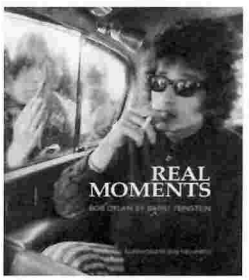
Natürlich gehören Entscheidungen für oder gegen Branding zum Imaging dazu. Zuletzt warb Dylan für den iPod, für Pepsi, Victoria's Secret und für Cadillac. In diesen vier Werbespots sehen wir jeweils den Sänger und hören auch seine Musik. Ein interessanter Widerspruch tut sich auf: Einerseits schreibt er in seinen Memoiren, dass er nie die Stimme seiner Generation habe sein wollen. Andererseits hat er sich, als ihm sein Manager Albert Grossman dieses Label auf den Leib geschneidert hatte, nicht dagegen gewehrt.

Wenn also Dylan heute seinen Namen für Top-Marken hergibt, handelt es sich abermals um eine bewusste Neupositionierung seines Images, das alte Images hinter sich lässt. Offenbar wollte er das alte Image des politischen Gutmenschen ablegen, das ist ihm, beginnend mit der Bankenwerbung, gelungen. Eine perfide Botschaft dieser Highend-Werbespots für Weltmarken lautet ja: Nur internationale Top-Stars bekommen solche ›Auftritte‹ überhaupt angeboten. Der Umkehrschluss bedeutet: Dylan meldet sich im Alter als absoluter Top-Star zurück. Er macht also nicht nur für die Top-Brands Werbung, sondern auch für seinen eigenen Top-Star-Status. Und dass er dafür jetzt in den einschlägigen Internet-Foren abermals als ›Judas‹ beschimpft wird, ist ihm egal. Und mir wird er durch den Umstand, dass er eine bestimmte, vereinnahmende Sorte Fans auf diese Weise vor den Kopf stößt, umso sympathischer.

Diedrich Diederichsen hat kürzlich in der taz über den Film »Milk« mit Sean Penn angemerkt, dass jeder, der es in Amerika zu einer medialen Aufmerksamkeit schaffen will, ein mediales Bild bedienen muss. Im Fall von Penns Rolle reicht es nicht, dass sich ein Politiker als homosexuell outet, er muss diese Rolle auch medienwirksam auf der Rathaustreppe ›spielen‹, damit das Outing politisch ›funktioniert‹. Jeder Amerikaner, nicht nur der Star, weiß, dass es nicht darauf ankommt, der authentische Typ ›zu sein‹, sondern einen als authentisch verkauften Typen auch perfekt ›darzustellen‹; sich selbst also perfekt ›zu spielen‹. Wie man das macht, kann man von Dylan lernen: Der späte Dylan ist ein unideologischer Dylan. Die Never Ending Tour muss laufen, und das Geld muss reinkommen. Der Tauschwert ist ein künstlerisch hochwertiges Alterswerk, dem man sich neu und relativ unbelastet nähern kann.

Schaut man auf Dylans Konzertbühne, scheint die Never Ending Tour jeden Abend wieder in eine ›never beginning show‹ einzumünden. ›Sich zeigen‹, heißt für Dylan, sich zurücknehmen; was wir sehen, ist oft fast nichts.

BARRY FEINSTEIN



Alle Bilder dieser Artikelstrecke stammen aus dem wunderschönen Bildband »Real Moments« von Barry Feinstein, der 2008 bei Omnibus Press / Vision On in englischer Sprache erschienen ist. Feinsteins Fotos zeigen Dylan ausgiebig an verschiedenen Stationen seiner legendären Welttournee 1966, außerdem gibt es Schnappschüsse von der 1974er Comeback-Tour. Wir danken allen bei Vision On und vor allem Michael Ohst für die großzügig gewährten Nutzungsrechte. Eine deutsche Lizenzausgabe von »Real Moments« ist bei Schwarzkopf & Schwarzkopf erschienen.

Show, Licht, Kostüme, Mimik, Choreografie – kein klassischer Inszenierungsparameter, den der Mann nicht aushebelt. Dylan spart; er widersteht dem, was ›quick‹ und ›hot‹ ist; er medialisiert nicht. Und deshalb scheint es bei ihm am ehesten um eine Art szenisches Palimpsest, eine theatrale Form zu gehen, in der sich Präsenz und Fremdheit durch wechselseitige Überschreibung erhalten.

Andererseits passiert natürlich einiges in Dylans Shows. Nur muss man suchen, um fündig zu werden. So ist Dylans Bühne zunächst nicht mehr als das Podest einer Schulaula, mit einem ›Horizont‹ aus Schallschutzvorhängen, nicht schön, aber praktisch, gelegentlich überdeckt von Projektionsflächen, die an motorisierte Kreidetafeln erinnern. Portalblende – nicht vorhanden. Auftrittstür – fehlt ebenfalls. Jedes Mal arbeitet sich Dylan erneut aus dem Bühnenhintergrund hervor wie eine Figur des Kasperletheaters aus ihrer Pappkulisse. Die Beleuchtung schließlich leistet kaum mehr als eine Lichtorgel. Und jedem Song folgt eine harte Abblende – dunkel, Spot, nächster Song, Snapshot. Das wenigste erinnert also an eine professionelle Bühnenhandlung, das meiste an ein Standbild. Überlegt man, was die Veranstaltungstechnik dem heutigen Repräsentationszauber für Möglichkeiten bietet, könnte man fast sagen, Dylan wolle seine Zuschauer visuell gar nicht überzeugen.

Desto mehr verändern sich stattdessen die Songs. Viele Konzertbesucher mögen daher doppelt enttäuscht sein: Einerseits wird dem Auge kaum etwas geboten, andererseits das Ohr beleidigt, weil Dylan sogar den Wiedererkennungswert der eigenen Musik untergräbt. Genau das aber – das Unberechenbare – ist das Großartige. Wie im Regietheater auf der Opernbühne bedeutet die Absage an ein szenisches Konzept nicht, dass Musik nun absolut zu verstehen wäre. Bei Dylan hingegen, wie in der Oper, ist die Musik selbst performativ, das heißt, sie ist der Show von vornherein einkomponiert. Was man also nicht sieht, hört man. Und musikalisch walten demnach auch bei Dylan Gesetze, die einer Visualisierung nahestehen, ohne dass doch Bildfolgen im herkömmlichen Sinne ausagiert werden müssten. Es liegt insofern vielleicht viel näher als wir denken, dass Dylan seine Auftritte inszenatorisch entschleunigt. Und mag die Abbremsung noch so radikal sein – so radikal etwa, dass sich Veränderungen erst über mehrere Konzerte hinweg erschließen –, Dylan-Shows erinnern mich an Fotos, die im Entwicklerbecken liegen. Schaut man zum ersten Mal hin, sieht man nichts. Schaut man wieder hin, hat sich etwas getan. Schaut man weg, ist das Bild fertig. Die Standbilder geraten in Bewegung über die Dauer, die man ihnen zur Entfaltung gibt.

Ähnlich verhält es sich mit den Kostümen. Spätestens seit seinem Nürnberger Open-Air-Konzert von 1978 auf dem Zeppelinfeld (jenem Ort der NS-Reichsparteitage, den Leni Riefenstahl in »Triumph des Willens« in Szene gesetzt hat), bei dem Dylan und seine Musiker in Straßenkleidung auf die Bühne kamen, dürfte klar sein, dass er sich der Bedeutung, die eine Inszenierung annehmen kann, voll bewusst ist. Immerhin war '78 das Jahr, in dem Dylan sonst in Ornaten auf die Bühne kam, die Elvis alle Ehre gemacht hätten. Absenz also auch hier als eine Form der Präsenz. Kostüme sind Uniformen für Künstler, und alles bedeutet auf einer Bühne eine Aussage, auch deren Vermeidung.

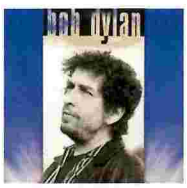
Seit einigen Jahren gibt Dylan nun den eleganten Cowboy, und es steht dabei stilistisch gut um ihn. Doch auch hier geht es wieder um ein Morphing. Der Alte arbeitet an einer graduellen Verwandlung, welche die traditionelle Kommunikation mit dem Publikum außer Kraft setzt. Was auf den ersten Blick monoton ausschaut, ist kostümtechnisch gesehen von erstaunlicher Variabilität. Hüte, Krawatten, Schleifen, Gürtel, Ziernähte, Knöpfe, Epauletten, Schmuckrevere, Sporen – nicht nur, dass Dylan mehr ausstellt, als man sieht, er kombiniert dies auch untereinander mit so

MAYO THOMPSON ÜBER DYLAN

Er hat einen Scheiß drauf gegeben, dass die Menschen ihn nicht verstanden haben. Dylan hat auf textlicher Ebene eine Komplexität und Diskursivität ins Spiel gebracht, die es zuvor nicht gegeben hatte. Wenn einem als Musiker die Musik nicht alleine zum Abschleppen von Frauen wichtig war, dann war Dylan der Grund. Ein anderer Grund, weshalb Dylan so wegweisend war: Er wusste, dass niemand dazu imstande ist, jemand anders den Weg zu weisen – er am allerwenigsten. Er war und ist nur sich selbst Rechenschaft schuldig und ging daher die bekannten radikalen künstlerischen Schritte – um weiterzukommen, um sich fortzubewegen. Das wiederum ist ein System mit offenem Ausgang, und es funktioniert.

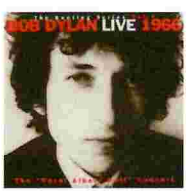
SIEBEN SCHALLPLATTEN

TEXTE: MAX DAX UND ALEXANDER PAULICK



»GOOD AS I BEEN TO YOU« (1992)

Wem das Wasser bis zum Hals steht, der darf den Kopf nicht hängen lassen. Als die Welt ihn zu vergessen drohte, zog sich Bob Dylan zurück und begleitete sich mit der Gitarre zu 13 ebenso alten wie unbekannten amerikanischen Folksongs. Das Album mit dem hässlichen Cover kann heute als Urknall eines nachhaltigen Comebacks betrachtet werden. Dylan bekennt sich zu seiner späten Stimme und zu seinen Folkwurzeln. Ein Universum, ein Kontinent, ein Thema tut sich auf – einziges Manko: keinen der Songs hat Dylan selbst geschrieben. Ein Jahr später veröffentlicht Dylan mit »World Gone Wrong« ein ebenbürtiges zweites Album in derselben Manier.



»THE ›ROYAL ALBERT HALL‹ CONCERT« (1966, VERÖFFENTLICHT 1988)

Wenn es ein Konzert in der Popgeschichte gab, in dem die Zeit zuerst zum gefühlten Stillstand kam, um anschließend lebensgefährlich zu beschleunigen, dann war es dieser Auftritt Dylans 1966 in Manchester – als Bootleg fälschlich London zugeordnet. Sieben akustische Songs lang spielt Dylan in bekifft-introvertierter Ferne Songs wie »Just Like a Woman« oder »Visions of Johanna«. Die anschließenden acht elektrifizierten Songs präsentiert sich Dylan als New Yorker Hipster, aufgeputscht, aggressiv, selbstbewusst. Und dann ruft einer »Judas« in die Stille vor dem Schluss – der Rest ist Geschichte.

»BLONDE ON BLONDE« (1966)

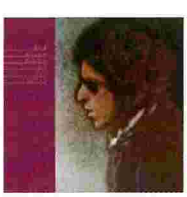
Auf dem ersten Doppelalbum der Musikgeschichte manifestiert Dylan die Intellektualisierung der Rockmusik. Die auf diesem Werk enthaltenen 14 Songs, jeder von ihnen unzerstörbar wie ein Atomkern, setzen den Schlusspunkt hinter eine kreative Kettenreaktion, die nur ein Jahr (!) zuvor mit der Veröffentlichung der Alben »Bringing It All Back Home« und »Highway 61 Revisited« ihren unaufhaltbaren Lauf genommen hatte. Ähnlich wie Miles Davis sieben Jahre zuvor mit »Kind of Blue« the shape of Jazz to come vorausahnte, hat die Rockmusik seit diesem hochtönenden Album ihre Unschuld verloren. Ein schwerer Motorradunfall stoppt Dylans Höhenflug jäh.

»THE BASEMENT TAPES« (1967, VERÖFFENTLICHT 1975)

Die Welt rätselt um Dylans Zustand nach dem Crash, tatsächlich nimmt der Sänger im Sommer '67 gemeinsam mit The Band an die einhundert meist traditionelle Songs im Keller eines Hauses in Saugerties bei Woodstock auf. Diese Songs, die Greil Marcus als Koordinaten der »Invisible Republic« bezeichnet, akzeptieren das Schicksal des Menschen und das Wissen um die eigene Sterblichkeit – und erinnern doch oft an Kinderlieder. In ihrer musikalischen Schlichtheit und texterischen Präzision zeichnen die Songs eine fabelhafte Welt voller einfacher Leute, surrealer Ereignisse und schräger Verstrickungen. Das Album wird als Remastering wiederveröffentlicht.

»PAT GARRETT & BILLY THE KID« (1973)

Von ›Dylanologen‹ verleugnet, bietet dieses über weite Strecken instrumentale Soundtrack-Album zu Sam Peckinpahs gleichnamigem Spätwestern die vielleicht stimmungsvollste Sammlung von Dylan-Songs. Aufgenommen in Mexico City und Los Angeles mit einer tollen Band um die Sessionmusiker Booker T und Jim Keltner sowie Roger McGuinn von den Byrds, besingt Dylan die erzamerikanische Geschichte von Freundschaft und Verrat in knappsten Versen. Keiner, Dylan inklusive, hat den auf dieser Platte enthaltenen Hit »Knockin' on Heaven's Door« je wieder so berührend gesungen. Der Song »Billy« erfuhr erst diesen März in Stockholm seine Live-Uraufführung.

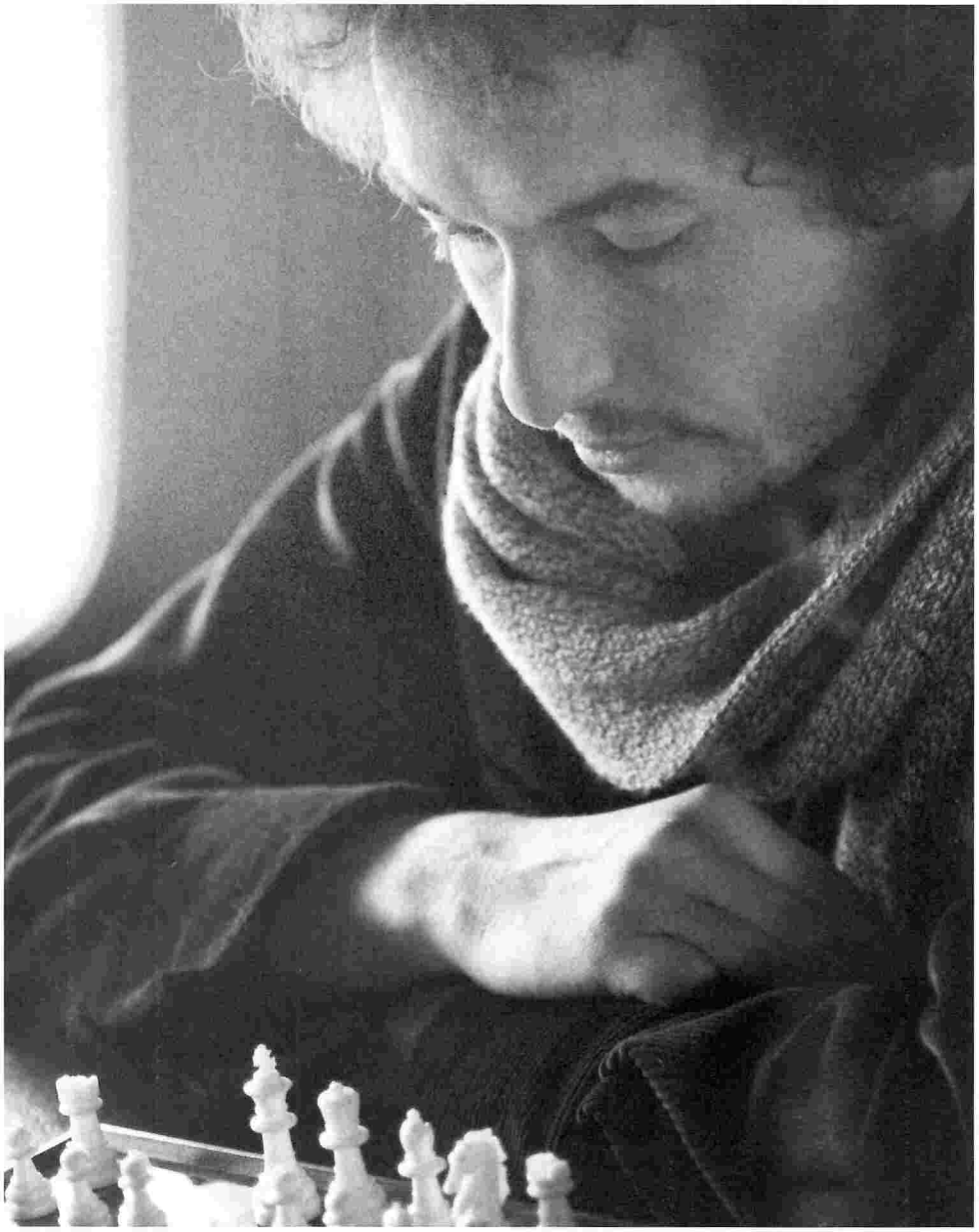


»BLOOD ON THE TRACKS« (1975)

Songs schreiben mit den Ausdrucksmitteln der Literatur und des Kubismus: Auf dieser wunderschön hörbaren und zugleich von existenziellem Leid durchdrungenen Platte singt Dylan von den Szenen einer gescheiterten Ehe. Zeitebenen werden durcheinandergeworfen, Erzählperspektiven verschachtelt, die Narration wird elliptisch – Dylan betrat auf diesem Album das Neuland der Innerlichkeit. Kaum ein Sänger hat je zuvor die Liebe und ihre Dämmerung so konkret, so verdammt und zugleich so abstrakt beschrieben. Der Song »Tangled up in Blue« ist das herausragende Stück auf einem an Höhepunkten reichen Album.

»TIME OUT OF MIND« (1997)

Mit der ersten Sammlung eigener Songs in den neunziger Jahren untermauert Dylan '97 das Comeback, das er mit dem Album »Good As I Been to You« fünf Jahre zuvor begonnen hatte. Die Dylanmania, die wir heute erleben, basiert auf dem Welterfolg dieses von Daniel Lanois produzierten Albums, für das Dylan den Grammy für das ›Album des Jahres‹ gewann. Das Thema der elf Songs könnte dunkler nicht sein: Dylan singt über das Wissen von der eigenen Sterblichkeit, doch gelingt es ihm, mit grollendem Humor und präzisen Metaphern an alte Songwriting-Sternstunden anzuknüpfen.



großem Geschick, dass Stil hier als Panorama entsteht. Sahen wir ihn noch gestern im schwarzen Gehrock mit weißen Steppnähten und dem weißen Stetson mit glatter Krempe, so sehen wir ihn heute mit dem schwarzen Hut der Quäker, dazu weiße Hose, weißes Hemd und schwarze Paspeln. Und morgen schon könnte es ein schwarzer Zweireiher sein – samt Bow Tie und diesmal mit schwarzem Stetson, am Hutband die Federn der Revolutionäre. Dass all diese Images schwarzweiß grundiert sind, mag Beleg dafür sein, dass sie im Kern fotografisch gedacht sind.

Und natürlich gehört auch die Feinmotorik zu dieser lebenden Figurine. Mag Dylan sich auch an seiner Orgel festhalten und mögen die Musiker seiner Band in ihrem sehr eng begrenzten Tollbereich auch wie Salzsäulen wirken – Dylan ist Dompteur, und gerade im Arretieren zeigt sich die Sprungkraft der Raubtiere! In der Oper sagt man, ein guter Dirigent dirigiere nicht mit den Händen, sondern mit den Augen. So auch Dylan. Etwa wenn er beim Schlussapplaus den Großvater mimt oder den Täufer vor seinen Schäfchen. Da sendet er Sehstrahlen aus, statt diese nur zu empfangen. Der Dylan von 1966, dessen Blick nach innen ging, als gehöre er einem Erzengel, und der dem Nirwana näher war als dem Fan in der ersten Reihe, scheint invertiert. Der Unzeitgemäße ist präsenter denn je, seine Shows sind möglicherweise nur die eines Mannes, der nicht macht, was andere machen, der unterlässt, was andere nicht unterlassen. Bob Dylans Absagen entwickeln sich über die Zeit zu Zusagen.

VON EINEM, DER AUSZOG, DAS AMERIKANISCHE LIED ZU RETTEN

RICHARD KLEIN

Während wir bei Frank Sinatra oder Johnny Cash noch im Alter den vertrauten ›Grundton‹ heraushörten, fragen wir uns bei Dylans alter Stimme im Vergleich zur jungen, was denn da der expressive Kern, ›das Identische‹ sei und worin dieses bestehe? Man weiß, dass Dylan es ist, der singt, aber man hört nicht unbedingt, was man weiß. Aber statt die sich wandelnde Stimme zu beschreiben, verkauft uns alle Welt den Maskenspieler als Markenzeichen eines Rätsels. Natürlich hat Dylan selbst zu der Rede von den Masken beigetragen. Berühmt ist sein Ausspruch während des Halloween-Konzerts 1964, er trage an diesem Abend seine ›Bob-Dylan-Maske‹. Daraus zog man den Schluss, er erfinde sich immer neu, sei nie derselbe, sondern immer ein anderer, immer anders. Dylan ist aber immer auch der Gleiche geblieben, selbst wenn er sich seinem Publikum entzogen hat.

Tatsächlich hat die Rede von den Masken ihr relatives Recht in den sechziger und siebziger Jahren, während sie später an Profil verliert und schließlich im Verlauf der Never Ending Tour verschwindet und durch andere Formen sängerischer Signifikanz abgelöst wird. Zu Beginn seiner Karriere, in den Jahren 1962 bis 1964, gibt der Sänger Dylan den grummelnden, in sich hineinseufzenden alten Bluesmann. Zwischen 1964 und 1965, also in einer Zeit, in der Dylan sich von der Folkbewegung bereits innerlich verabschiedet, aber den Schritt in den elektrischen Rock noch nicht vollzieht, bekommt seine Stimme einen Zug ins extrovertiert, ja hysterisch Grelle, Überbelichtete. 1966 ist er auf seiner Welttournee wieder ganz woanders, nachzuhören in den akustischen Sets von damals: ein bekifft lallender, schläfriger und zugleich traum-

haft präziser Sprechsänger. Zwischen diesen Konzerten und den frühen Interpretationen von Folksongs à la Woody Guthrie liegen Welten, technisch wie vom Ausdruck her.

Doch die Maske ist nichts, was sich abnehmen ließe, damit dahinter die eigentliche Person zum Vorschein käme, sie ist immer schon mit seinem Gesicht bzw. seiner Stimme verwachsen, sie ist seine Art, sich zu zeigen und zu sein. In »No Direction Home« sagt Dylans frühe Lebensgefährtin Suze Rotolo sehr schön, »Bob« habe sein großes, frühes Vorbild Woody Guthrie »imitiert, um herauszufinden, wer er selbst war« – und nicht, um zu werden wie Guthrie. Dylan suchte seine Identität im Umweg über die Verkörperung anderer, nutzte das, was andere als Maske bezeichneten, als indirekte Form des Selbstausdrucks. Die Frage ist also erlaubt: Was, wenn die Maske ebenso viel zeigt wie verhüllt?

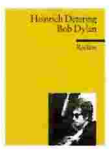
Erst die Jahre nach 1966 stellen eine Phase der ›bewussten‹ Neuerfindung dar. Schon deswegen, weil Dylan genötigt war, auf die Suche zu gehen: Die ›Unschuld‹ der frühen Jahre hatte er verloren. Mit ›Absicht‹ musste er nun Dinge zustande bringen, die ihm zuvor eher ›halbbewusst‹ gelungen waren. Auf den Alben »John Wesley Harding« (1967), »Nashville Skyline« (1969), während der Comeback-Tournee von 1974, schließlich auf »Blood on the Tracks« (1975) und »Desire« (1976) sind die Unterschiede in der Stimme immens. Manchmal kann man als Hörer nicht anders, als sich zu fragen, ob hier tatsächlich ein- und dieselbe Person gesungen habe oder nicht doch ein ›Ghost-Performer‹ am Werk sei. Ein asketischer Gesang im Schwarzweißtonfall wechselt in eine seifige Countrybehaglichkeit über, um 1974 fast wie Mick Jagger oder Robert Plant zu bellen und bald darauf in »Blood on the Tracks« Ausdrucksformen extremer Innerlichkeit zu riskieren – schließlich das Energy-Theater der Rolling Thunder Revue, ganz zu schweigen vom Sonderfall der Gospelkonzerte Ende der Siebziger. Danach implodiert Dylan gleichsam, findet beinahe ein Jahrzehnt lang zu keiner neuen, wirklich prägnanten Stimme/Maske mehr. Vielleicht, weil er sowohl die Überbietungsdynamik leid war, die ihn atemlos von einem Album zum nächsten jagen ließ, vielleicht auch, weil er als Wiedergänger seiner alten Lieder von der eigenen Vergangenheit eingeholt wurde.

Die Never Ending Tour ist der Versuch, dieses Dilemma des Sängers mit der Zeit und dem

JIM KERR ÜBER DYLAN

Es gibt ein paar Musiker, die ich als Zen-Meister bezeichnen würde. Willie Nelson ist einer, Keith Richards ist einer, und natürlich Bob Dylan. Sie alle zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit den Wurzeln unserer Kultur verknüpft sind, unser musikalisches Gedächtnis in sich tragen und es jederzeit abzurufen imstande sind. Ich bin halb schottischer, halb irischer Herkunft und aufgewachsen mit den alten Folksongs meiner Ahnen. In vielen Songs von Dylan höre ich Melodien, Redewendungen und Themen dieser alten Balladen, die bis ins Mittelalter zurückreichen. Aber auch wenn die Stimmen anderer Erzähler aus ihm sprechen, so hat er noch aus jedem Fundstück ein Dylan-Original gemacht, einfach, weil sein Wille so stark ist. Dylan ist in diesem Sínne der Homer unserer Tage.

FÜNF BÜCHER

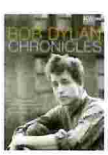


HEINRICH DETERING
»BOB DYLAN«
(RECLAM)

Das kompakte Standardwerk: Auf 184 Seiten beschreibt und analysiert Heinrich Detering brillant Leben und Wirken des Sängers. Wissenschaftliche Genauigkeit und ein begrüßenswerter Verzicht auf Spekulationen lassen diese Biografie herausragen aus dem Berg der Sekundärliteratur.

WOODY GUTHRIE
»BOUND FOR GLORY«
(PENGUIN)

Die semifiktionale Autobiografie des Folksängers Woody Guthrie war Dylans Jugendbibel. In deutscher Übersetzung unleserlich, erzählt Guthrie im US-Original von der faszinierenden Welt der Hobos, Sänger und Verlierer der Great Depression. Existenzialismus auf amerikanisch!

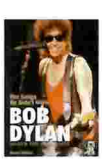


BOB DYLAN
»CHRONICLES VOL. 1«
(KIWI)

In seiner semifiktionalen Autobiografie überraschte Bob Dylan 2004 mit einem fotografischen Gedächtnis, das scheinbar jedes Detail noch so jenseitiger Seitenstränge eines bewegten Lebens erinnert. Reflexartig flehen Dylanologen seitdem, dass ihr Idol endlich den Literaturnobelpreis erhält.

GREIL MARCUS
»BASEMENT BLUES«
(ROGNER & BERNHARD)

Im Original trägt dieses Buch den Titel »Invisible Republic« – mit diesem Kunstwort umschreibt Marcus treffend die ungeschriebene, nur in Songs kolportierte Geschichte Amerikas. Ausgangspunkt seiner Neukartografierung ist Dylans legendäres Album »The Basement Tapes«.



DEREK BAKER
»UNDER THE INFLUENCE«
(CHROME DREAMS)

Dieses kürzlich erschienene Buch ist der perfekte Appendix zu den Artikeln in diesem Heft: Derek Baker beschreibt mit großer Liebe zum Detail die obskuren amerikanischen Folksongs, die Dylan im Laufe der Jahre gecovert hat. Ein Universum tut sich dem Leser auf, ein Kreis schließt sich: Der Song als mündliche Überlieferung, Geschichten von Liebe, Tod und Wahnsinn.

eigenen Werk hinter sich zu lassen. Dylan beginnt die eigene Vergangenheit neu auszumessen – und zugleich die amerikanische Liedtradition wiederzuentdecken, indem er sie reflektiert und in gewissem Sinne selbst neu erschafft. Natürlich kennt die Never Ending Tour in Design und sängerischer Darstellung signifikante Unterschiede. Doch anders als in früheren Zeiten ist die Kraft, solche Unterschiede zu integrieren, gewachsen, hat sich das sängerische Ausdrucksspektrum deutlich erweitert. Bei allen benennbaren Differenzen zwischen den einzelnen Jahrgängen der Tour bleibt die narrative Grundorientierung von Dylans Stimme konstant.

Greil Marcus hat diesen ›späten‹ Dylan 1997 in eine für ihn typische Formel gefasst: Er spricht davon, dass hier »ein Einzelner mit fünfzig Staaten und vierhundert Jahren in seiner Stimme zu sprechen scheint«. Die Facetten innerhalb dieser Stimme sind (zahl-)reicher und abgründiger geworden, ein gewaltiger Zeitraum spannt sich in und durch Dylans Organ auf, in dem viele divergierende Typen und Charaktere Platz haben. Wenn Dylan aber alte Lieder singt, und dazu darf man mittlerweile auch seine eigenen frühen Lieder zählen, dann singt er sie modern, nicht traditionell, nicht konservierend – stets mit der Gefahr des Scheiterns, in jedem Fall aber, positiv gewendet, mit der Möglichkeit der Korrektur. Im Alten ist das Jetzt zu hören, im Jetzt das Alte. Vielleicht ist das die Formel für den ›späten‹ Dylan. Und die Never Ending Tour ist vielleicht sein Versuch, mit Bewusstheit Geschichte zu singen und singend fortzuschreiben. Die Kunst dieser Konzerte besteht darin, dass Dylan auf enorm viele Rollen zurückzugreifen vermag, ohne dass diesen jeweils ein einheitlicher Typus entsprechen müsste. Was früher einmal Maske in toto war, ist jetzt Detail, Facette, unscheinbares Moment. Und von diesen Momenten gibt es viele. Aber alle finden sich ihrerseits in einem ›Grundton‹ der Stimme zusammen. Solche Kontinuität des Vokalen gab es in den alten Zeiten nicht.

Dylans performative Praxis koppelt längst auf die Studioarbeit zurück. Auf der kürzlich erschienenen »Tell Tale Signs«-Compilation, die Songs zusammenbringt, welche im Zeitraum der Never Ending Tour bis heute entstanden sind, gibt es etliche Beispiele dafür, wie Dylan einen neuen Song in verschiedenen Versionen angeht – als akustisches Klagelied, als Rockabilly-Stomp, als Rocknummer –, um sich am Ende für eine komplett andere Version zu entscheiden. Hier ist einer im Vollbesitz seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, einer, der gewissermaßen viele verschiedene Stimmen abrufen kann. Es scheint freilich, als geschehe dies mittlerweile gar nicht mehr bewusst, im Sinne eines dezidierten künstlerischen Entwurfs (wie in den siebziger Jahren), sondern intuitiv, habituell, spontan – und doch reflektiert. Es wird experimentiert, bis der Funke schlägt – auf der Basis, dass Dylan heute sehr viel mehr weiß, was er macht und wie er es macht, als in den heroischen Sixties. Wenn er also vergisst, dann gewissermaßen aus Reflexion.

Die Arbeit am einzelnen Song steht im Zeichen der Neuvermessung des eigenen Werks. Aber die gilt gerade der Bewahrung von Tradition. Man kann es nicht deutlich genug sagen: In Dylan kommt ein archetypischer Barde zum Vorschein, der nichts Geringeres versucht, als die amerikanische Liedkultur zu retten, indem er sie in die heutige Zeit überführt und so vor dem Vergessen oder der Musealisierung bewahrt. Tradition wird hier keineswegs demütig gepflegt, mag Dylan auch noch so religiös getönt von ihr sprechen, sondern selbstbewusst in künstlerischer Autonomie weitergeführt. Sein größtes Anliegen könnte darin bestehen, das eigene sowie das Gesangbuch Amerikas fortzuschreiben. Was ist hier Eigenes und was Fremdes? Die Unterscheidung oszilliert. Aber indem der Mann das Alte aufgreift und mit seinem eigenen Sound amalgamiert, bewegt er sich wieder ganz in der amerikanischen Tradition mündlicher Überlieferung.

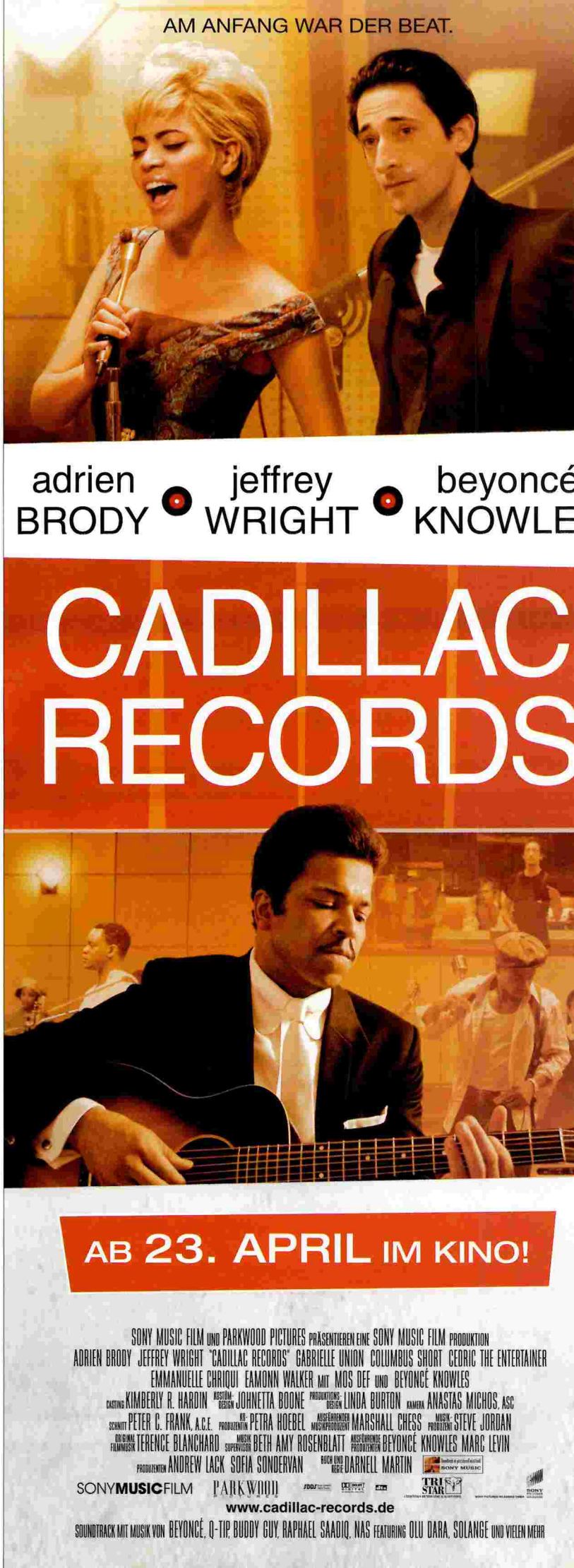
Bob Dylans Comeback begann 1988. Nicht, weil er im kalifornischen Concord seine Never Ending Tour begann, sondern weil er zunehmend amerikanische Traditionals in akustischen Versionen in seine Konzerte einbaute – Songs wie »The Lakes of Ponchartrain«, »Buffalo Skinners« oder »Eileen Aroon«. Das waren zum Teil sehr obskure Folksongs, von denen kaum einer in seinem Publikum je eine Zeile gehört hatte. Diese Songs trug Dylan so

kraftvoll und selbstbewusst vor, dass sie klangen, als habe er sie selbst geschrieben. Es kommt Sendungsbewusstsein zum Vorschein, wenn er seinem Publikum diese Songs mit aller nur denkbaren Zärtlichkeit in der Stimme vorspielt.

In seinen Memoiren bezeichnet Dylan diese Songs als die bewegendsten und tiefgehendsten Zeugnisse der amerikanischen Kultur. Kein Buch, kein Film, kein Bild, sagt Dylan, käme an die Kraft dieser Songs heran. Das Geheimnis von »Barbara Allen«, einem uralten Folksong, dessen Wurzeln im mittelalterlichen Schottland liegen, ist bis heute nicht gelöst. In dieser entfernt an »Romeo und Julia« erinnernden Liebesballade schickt Sweet William in seinem Sterbebett liegend nach seiner Geliebten Barbara Allen. Diese lässt sich Zeit, schaut schließlich vorbei, und alles, was sie zu ihm sagt, sind harte Worte: »Young man I think you're dying«. Sie verlässt ihn, und noch auf dem Weg nach Hause hört sie die Totenglocken läuten: »And every stroke it seemed to say / Hardhearted Barbara Allen« (dt.: »Und jeder Glockenschlag schien zu sagen / Hartherzige Barbara Allen«). Als sie nach Hause kommt, sagt sie zu ihrer Mutter: »Sweet William died for me today / I'll die for him tomorrow« (dt.: »Mein lieber William starb heute für mich / Morgen werde ich für ihn sterben«). Dass aus Williams Grab bald darauf eine Rose entsprießt und aus ihrem direkt daneben gelegenen ein Dornbusch, ist eines der poetischsten Bilder der amerikanischen Geschichte: »They grew and grew to the steeple top / 'til they could grow no higher / And there they twined in a true love's knot / Red rose around green briar« (dt.: »Sie wuchsen und wuchsen bis zur Kirchturmspitze / Bis sie nicht mehr höher ranken konnten / Dort oben umschlangen sie sich in Liebe untrennbar / Die rote Rose und die grüne Dornenranke«). Und doch kennt kaum ein Amerikaner mehr diese Songs, die tiefer sind als jeder Brunnen, die manchmal wie Utopien sind, wie Entwürfe für eine verrätselte Welt. In seinen Memoiren stellt Dylan unmissverständlich fest, dass es ihm ein Anliegen sei, Songs genau in dieser Tradition zu schreiben und zu singen – Songs, die eben nicht eindeutig sind, sondern Fragen offen lassen.

1992 nimmt Dylan schließlich eine ganze Reihe alter Folk- und Bluessongs auf und veröffentlicht sie kurz hintereinander auf den Alben »Good As I Been to You« und »World Gone Wrong«. Er bringt das Material also von der Bühne ins Studio. Und als direkte Reaktion beginnt er auf seinen Konzerten Leadgitarre zu spielen – was er vorher so nie getan hat –, die Rolle des Bandleaders offensiv anzunehmen und seine Musiker zu dirigieren. Wir erleben also eine Wechselwirkung, eine Evolution, den aktiven Versuch, etwas Neues zu erschaffen. Mit seiner Gitarre zerlegt er seine Songs von nun an für eine Weile in Rhythm Pieces. Sie werden länger undinstrumentaler, Dylan und Band dekonstruieren diese in ihre Patterns, zerlegen sie in ihre rhythmischen Atome. Wir erleben die Wiedergeburt eines Sängers, der aus der Zerstörung des eigenen Materials einen Wiederaufbau erzwingt. Natürlich gelingt nicht jeder Wiederaufbau jeden Abend, aber selbst das Scheitern ist bei Dylan in jenen Jahren oft interessanter als die Musik anderer Bands, die gar nicht scheitern können, weil bei ihnen alles bis ins Detail einstudiert ist.

Der Kunstkritiker John Berger schrieb 1965 das Buch »Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso«. Er stellt fest, dass dem



NANA MOUSKOURI ÜBER DYLAN

Bob mag mich ein bisschen. Wir haben uns kennengelernt in den Siebzigern in Los Angeles auf einem Konzert von mir, über die Vermittlung eines lieben Freundes, Leonard Cohen. Dazu muss man wissen, dass Bob ein sehr seltsamer Mensch ist. Bob ist in dem Sinne kein umgänglicher Mensch, er geht nicht auf Leute zu, er führt ohne triftigen Grund keine Konversationen. Das geht mir ja genauso. Ich mag an bestimmten Tagen mit Menschen sprechen und an anderen nicht. Wenn mich jemand sprechen möchte, dann möchte ich wissen warum und nicht einfach so mit ihm reden. Und Bob ist in diesem Sinne ein noch viel isolierterer, in sich gekehrterer Mensch als ich. Und man darf ja auch nicht vergessen, dass diesem Menschen schon das eine oder andere Mal das Herz gebrochen worden ist, im Großen wie im Kleinen. So etwas lässt einen ja nicht unberührt. Und obwohl er ein so isolierter Mensch ist, gelang es Cohen, ihn zu überzeugen zu meinem Konzert zu kommen. Denn auch das dürfen Sie nicht vergessen: Das ist unsere Welt, unter Künstlern. Wenn da einer die Songs des anderen interpretiert, dann ist das mitunter auch interessant für den, der diese Songs geschrieben hat. Nennen Sie es eine Gesellschaft, die sich von der Gesellschaft der anderen Menschen unterscheidet. Und Dylan gehört zu dieser Gesellschaft, aber er geht ungern aus. Dylan kam also zu meinem Konzert, und wir wurden uns von Leonard vorgestellt. [...] Wir gingen dann essen, und er fragte mich über Harry Belafonte aus und wie ich es denn mit dem aushalten würde, er selbst hätte ja gar nicht mit Belafonte zusammenarbeiten können. Er erzählte mir die Geschichte von seinerersten Aufnahmesession, in welcher er Mundharmonika für Belafonte gespielt hatte und wie sie eine Probe nach der anderen absolviert hätten und dass dies Bob überhaupt nicht gefallen hätte. »Für mich ist es immer der Moment, in dem etwas entsteht«, sagte er, »nicht die einstudierte Wiederholung dieses Moments.« Für mich war dieser Abend sehr interessant, ich genoss es, Bob und Leonard zuzuschauen, wie sie sich gegenseitig über ihre Songs ausfragten. Ich habe an diesem Abend zwei Genies erleben dürfen.

Maler im Alter die Themen ausgegangen seien. Was, fragt Berger, solle Picasso auch noch malen, nachdem er doch schon alles gemalt und die Kunst mehr als einmal revolutioniert habe? Noch mehr Frauen? Weitere Landschaften? Eine gelbe Periode einläuten? Anders als Picasso fand Dylan über die Auseinandersetzung mit den alten amerikanischen Liedern Ende der Achtziger wieder zu einem Thema: die Beschreibung der Welt, genauer gesagt Amerikas, ausgehend von Stimmen, die der amerikanischen Vergangenheit entstammen, ausgehend von alten Songs und ihren Strukturen, von Liedtexten, die längst viele Aggregatzustände durchlaufen hatten. Ihn begann die Spiegelung dieser Songs zu interessieren. Indem sich Dylan zum Archivar machte, konnte er wieder kreativer Künstler werden. Indem er alte Songs überschrieb, konnte er Fragen stellen: Was ist Amerika? Was ist hier geschehen? Was wurde aus den Geschichtsbüchern getilgt? Was wurde den Menschen in diesem Land angetan? Wessen Stimmen wurden gehört und wessen übertönt?

Am 4. November 2008 habe ich Dylan zuletzt live gesehen. Das war der Tag, an dem Barack Obama zum 44. Präsidenten unseres Landes gewählt wurde. Dylan spielte an diesem Abend auf dem Campus der Universität von Minneapolis in Minnesota – zum ersten Mal in seinem Leben. Ausgerechnet an dem Ort, an welchem er als junger Mann kurz studiert hatte und wo für ihn damals alles anfing. So etwas ist kein Zufall, genauso wenig wie zwei andere Dinge Zufall waren, die an diesem Abend geschahen: Da war zum einen der letzte Song des Abends. Dylan spielte als Zugabe »Blowing in the Wind«, einen Titel, den ich noch nie gemocht habe. Nach einer kurzen, kryptischen und ehrlich gesagt ziemlich dämlichen Ansage – »Me, I was born in 1941, the year they bombed Pearl Harbour. I lived in darkness ever since. But it seems like things gonna change now« – spielte Dylan diesen geheimnislosen, prätentiösen Song als verlangsamten, beschwingten Country-Walzer. Der Song wurde in diesem Vortrag zu einem neuen Song, er klang an diesem Abend wie ein fröhliches Bestattungslied, dessen berühmte Fragesätze »How many roads must a man walk down... / How many cannonballs must fly...« gleichwohl eine solche Schwere bekamen, dass sie all das Abgeschmackte verloren, was ich bisher an diesem Song so verachtet hatte. Die zweite bemerkenswerte Begebenheit des Abends fand unmittelbar nach dem Ende des Konzertes statt und lag oberflächlich betrachtet im Timing des Abends begründet. Dylan beendete das Konzert exakt fünf Minuten bevor das Wahlergebnis verkündet wurde. Obamas Sieg wurde so in den Schlussapplaus des Publikums hinein verkündet. Die Stimmung steigerte sich ins Euphorische.

Ich sinnierte darüber, was Dylan mit »Blowing in the Wind« angestellt hatte, warum der Song so anders rüberkam als sonst, warum er an diesem Abend eine solche Gravität hatte. Ein Freund gab mir den entscheidenden Tipp: Der Song basiert auf einem alten Sklavenlied mit dem Titel »No More Auction Block«. In dem Traditional beschreibt ein ehemaliger Sklave die neue Freiheit nach seiner erfolgreichen Flucht nach Neuschottland: »No more auction block for me / No more, no more / [...] / No more whip lash for me / No more, no more / [...]« (dt.: »Niemand wird mich mehr auf einer Auktion versteigern / Nie wieder, nie wieder / [...] / Niemand wird mich mehr auspeitschen / Nie wieder, nie wieder / [...]«. Dieser Song handelt von einem Trauma Amerikas.

Da war sie also wieder, diese Überschreibung von Geschichte, diese Fortschreibung der unbewussten, verdrängten Geschichte Amerikas, der ›Invisible Republic‹: Dieses Lied zu singen, am Abend der Wahl Barack Obamas, war ein sehr respektvolles Statement. Ich bewundere Dylan dafür, dass er den Verweis dabei so subtil setzte. Er kündigte den Song ja nicht dementsprechend an, er spielte auch nicht »No More Auction Block« selbst, sondern den daraus weiterentwickelten Song. Das Echo der Veränderung hallte an diesem Abend nach, da er einen alten Trick angewandt hatte: Wenn du ein Geheimnis wiedergibst, erzähle es so, dass dein Gegenüber es nicht sofort realisiert. Beherrschst du diese Technik, wirst du zum Meister über die Zeit.

DIE AUTOREN

Wir baten sieben Autoren, uns in persönlichen Gesprächen die aus ihrer jeweiligen Sicht entscheidenden Sichtweisen auf Bob Dylan mitzuteilen – auf den vorangegangenen Seiten finden sich die von den Beitragenden autorisierten Transkriptionen in Form von Protokollen. Im Einzelnen kommen zu Wort: der Journalist und Veranstalter des Frankfurter Dylan-Kongresses Peter Kemper; Richard Klein, der Chefredakteur der Musik&Ästhetik und Autor des Buches »Bob Dylan: My Name Is Nothin'« (Lukas Verlag); die Kulturtheoretiker Greil Marcus, Diedrich Diederichsen und Klaus Theweleit; sowie die Opernregisseurin Johanna Dombois. Alle Zitate bis auf das Jim Kerrs stammen aus dem Buch »Dreißig Gespräche« von Max Dax, Edition Suhrkamp, Frankfurt 2008. Das Buch ist außerdem eine unserer attraktiven Aboprämien (siehe Seite 161).

spex *LIVE*

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

PHOENIX

PHANTOM GHOST

RICARDO VILLALOBOS

HELL / LAWRENCE

LITTLE BOOTS

JENNIFER CARDINI / WILL BANKHEAD / BEN KLOCK

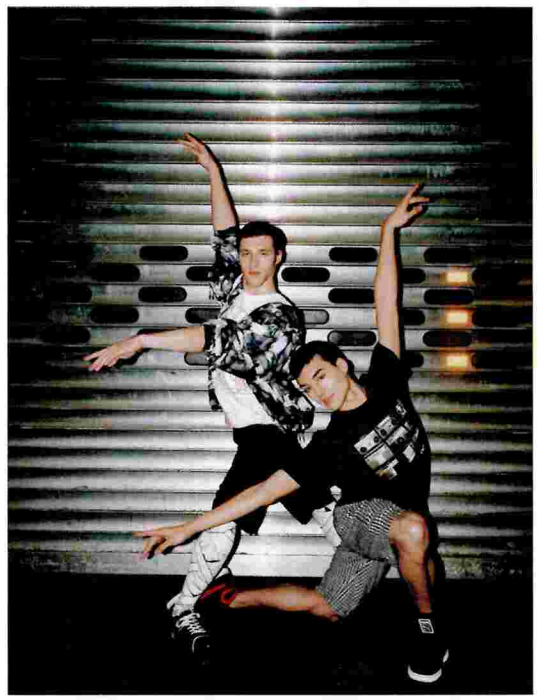
MISS FITZ / MAX DAX / TOBIAS RAPP / PET SHOP BEARS

20/05/2009

BERGHAIN

DER KARTENVORVERKAUF HAT BEGONNEN
WEITERE INFORMATIONEN UNTER WWW.SPEXLIVE.DE

DANCE HALL AT LOUSE POINT

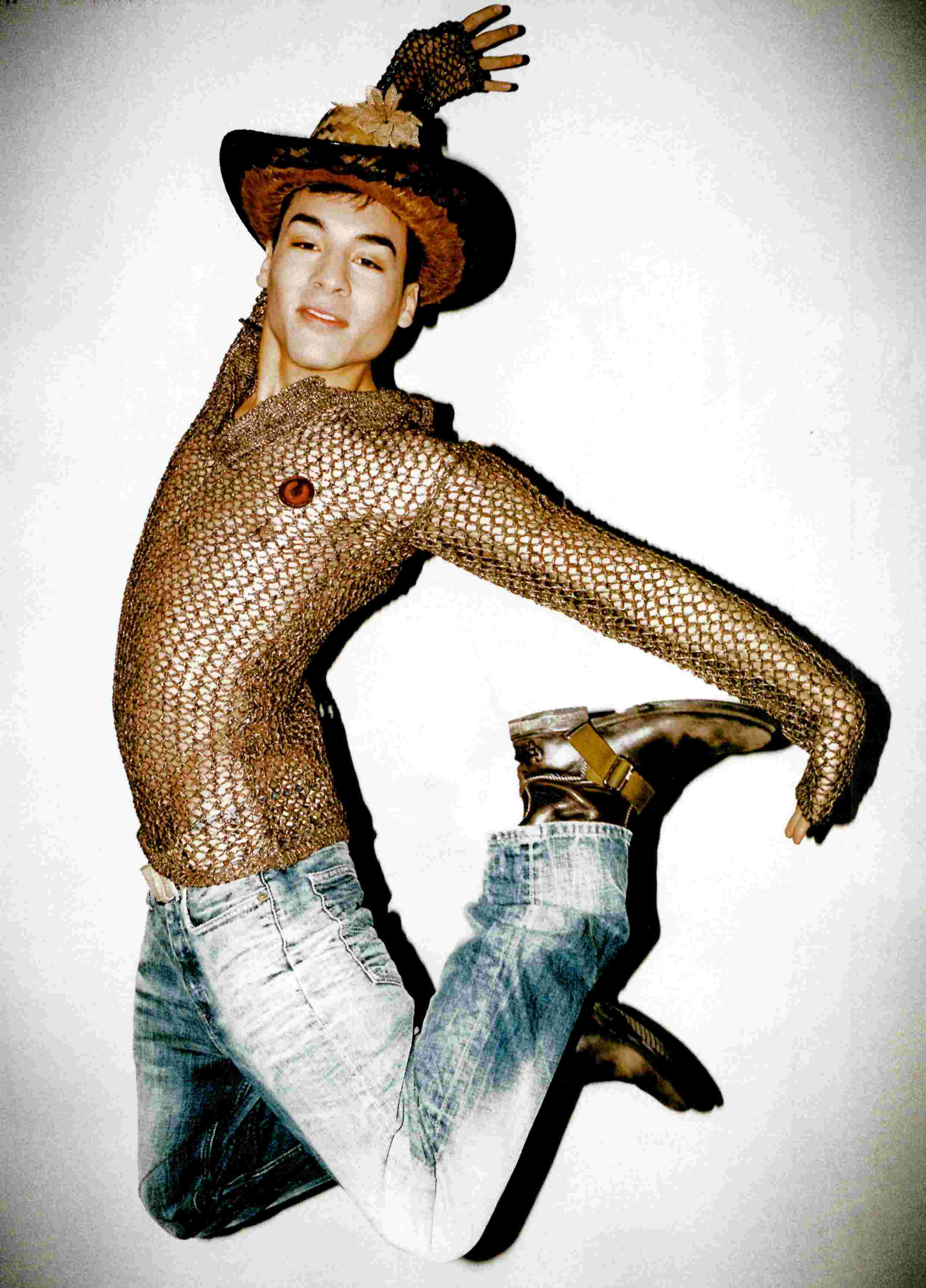


LINKE SEITE

FEDERICO T-Shirt, Jacke und Shorts — *Bench*
Socken — *Bernhard Willhelm, Vintage* Sneakers — *Alexander McQueen for Puma*
KÉVIN T-Shirt und Shorts — *Bench* Sneakers — *Puma*

RECHTE SEITE

KÉVIN Pullover — *Raf Simons for Fred Perry*
Jeans — *Carhartt* Schuhe — *Vintage* Hut — *Vintage*



FEDERICO Hemd — *Lee*
Shorts — *Drykorn* Sandalen — *Wester*

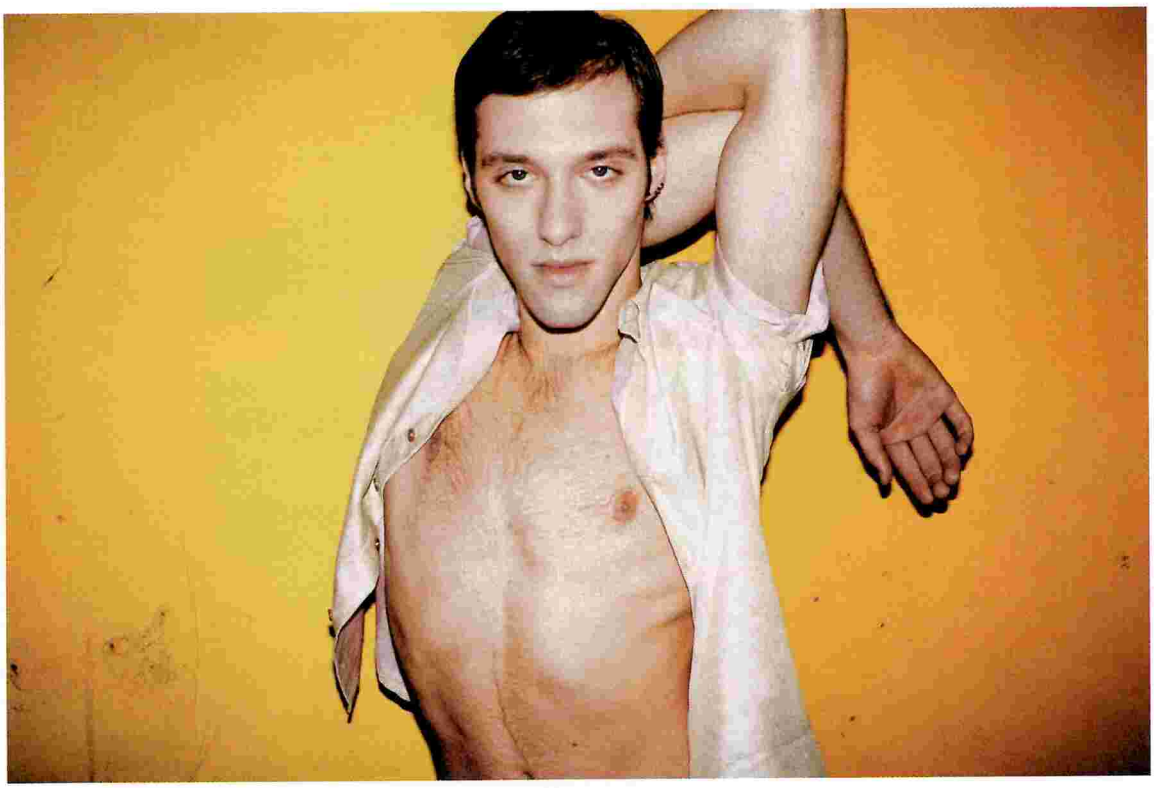
SARAH Kleid — *Bench*
Sneakers — *Alexander McQueen for Puma*

LINKE SEITE

FEDERICO Anzug und Hemd — *Drykorn*

RECHTE SEITE

SARAH Kleid — *Henrik Vibskov*
Schuhe und Gürtel — *Vintage*

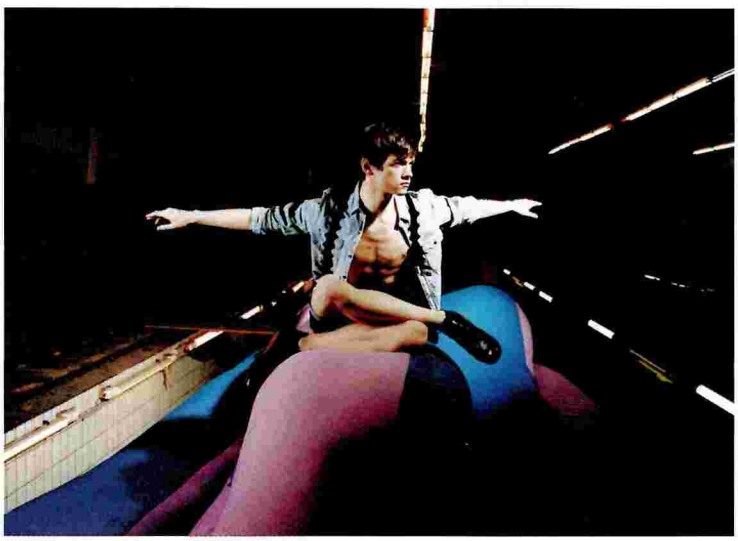


LINKE SEITE

KÉVIN Shirt — *Raf Simons for Fred Perry*
Shorts — *RAF by Raf Simons* Jacke — *Drykorn*
Sneakers — *Nike*

RECHTE SEITE

FEDERICO Shirt — *RAF by Raf Simons*



LINKE SEITE

MARIA Weste und Hot Pants — *We Are Replay*
Shirt — *Drykorn* Sandalen — *Scholl*
GIACOMO Hemd — *We Are Replay* Shorts — *Lee*
Schuhe — *Scholl* Hosenträger — *Henrik Vibskov*

RECHTE SEITE

GIACOMO Hose — *Kilian Kerner*

Fotografie — *Christoph Voy*
Styling — *Mehrbood Mokarram* Konzept & Planung — *Christoph Voy*
Make-up / Haare — *Aynur Otyakmaz, www.vivastyle.de* Foto-Assistenz — Jessica Frischen und Julia Mühlenfeld
Models — *Tänzerinnen und Tänzer des Staatsballett Berlin:*
Giacomo Bevilacqua, Maria Giambona, Sarah Mestrovic, Kévin Pouzou, Federico Spallitta
(Nächste Premiere: »Schneewitchen«, ein zeitgenössisches Ballett des französischen Choreographen Angelin Preljocaj zur Musik von Gustav Mahler mit Kostümen von Jean-Paul Gaultier, am 26.4. in der Deutschen Oper Berlin)
Location — *Uferstudios, Tel.: 030 460 60 887, mail@uferstudios.com*
Ressortleitung Mode — *Joerg Sauer*

MODE-INTERVIEW: *NICK KNIGHT*

Natürlich benutzte Naomi Campbell Platzpatronen ...

Berühmt wurde er als der Modefotograf, der zwar keinen Look hat, aber eine »unverwechselbare Haltung zum Sehen« – so jedenfalls schrieb es ein Kritiker. Tatsächlich hat Nick Knight Stars wie Leigh Bowery oder Björk mit derselben Sensibilität und Begeisterung für das Repertoire der Postproduktion in Szene gesetzt wie Werbekampagnen für Yohji Yamamoto oder Jil Sander. In diesem Frühjahr wird Knights lange vergriffene, in violetten Samt eingeschlagene Retrospektive »Nicknight« aus dem Jahr 1994 neu aufgelegt. Derweil experimentiert der 50-jährige Visionär, der mit seiner Familie im Örtchen Petersham vor London in einem vom Star-Architekten David Chipperfield für ihn entworfenen Glashaus lebt, mit seinem neuesten Tool: einem 3D-Scanner. Außerdem erfreut er sich an der Klickrate seiner vor neun Jahren gelaunchten Mode-Website SHOWstudio.com, auf der er das Video als Zukunftsmedium der Modebranche propagiert.

INTERVIEW: JAN KEDVES **FOTO NICK KNIGHT:** RUTH HOGBEN **MODEFOTOS / VIDEOSTILLS:** NICK KNIGHT

Herr Knight, was ist das Unzutreffendste, was je über Sie geschrieben wurde?

Einmal schrieb man über mich, ich hätte mir die Nägel manikürен lassen.

Was ist Ihre Lieblingsfarbe?

Das helle Blau, das man in dem Mineral Hemimorphit findet. Normalerweise ist dieser Stoff grau, doch wenn ein wenig Kupfer mit in die Verbindung einfließt, wird dieses Grau zu einem wunderbar transparenten und zugleich tiefen Hellblau – wie Wellen vor einem weißen Sandstrand. Oder wie das Blau der Erde, wenn man sie aus dem Weltall fotografiert.

Warum sind Sie Fotograf geworden?

Bestimmt nicht, weil ich den Menschen zeigen will, wie ich die Welt sehe. Schon eher, weil ich selbst etwas sehen will, das ich noch nicht gesehen habe. Das ist ja ein klassisches Missverständnis in Bezug auf die Fotografie: dass Fotografen das abbilden, was sie sehen. Richtig ist: Als Fotograf sieht man in dem Moment, in dem man den Auslöser drückt, selbst noch nicht das Bild, was man gerade aufnimmt. Es gibt den Moment, in dem der Blitz losgeht, und es gibt den Moment, in dem die Blende zuschnappt – doch dazwischen passieren allerhand Dinge, die erst auf dem Abzug sichtbar werden. Als Fotograf tut man also gewissermaßen nichts anderes, als einem Moment zuvorzukommen.

Ein Blick in die Zukunft?

Die Antwort hat viel mit Intuition zu tun, mit einer Vorahnung. Wenn ich ein Foto schieße, versuche ich, eine Spekulation darüber anzustellen, wie etwas aussehen wird. Insofern geht es in der Tat um etwas Zukünftiges. Das ist auch das, was mich besonders an der Mode fasziniert: dass sie ein Medium ist, über das fast nur in der Zukunftsform gesprochen wird. Es geht immer um die nächste Kollektion. Die Mode ist dem Rest der Welt um anderthalb Jahre voraus. Das bedeutet, dass ich als Modefotograf in gewisser Weise an der Zukunft arbeite – das ist doch toll!

Jedenfalls sind Sie immer ein Fotograf gewesen, der ganz bewusst technische Innovationen zu begrüßen schien.

Ja. Purismus, Realismus, Analog-Fetischismus – das bringt doch alles nichts! Schon als ich 1979 anfing Fotografie zu studieren, am College of Art and Design in Bournemouth and Poole, hatte ich den Eindruck, die klassische Fotografie sei längst dem Tod geweiht. Ich will damit sagen: Schon damals begann die Fotografie, sich zu etwas anderem zu entwickeln. Homevideo wurde populär, die ersten Bildbearbeitungsprogramme waren schon in der Entwicklung, und so weiter. Sobald ich mich mit Fotografie beschäftigte, wollte ich sie schon verändern. Um mich herum schwärmten alle noch von den Fotografien Alfred Stieglitz' und Edward Stei-

chens und versuchten mit Kodachrome möglichst originalgetreue Hautfarben zu erzielen. Ich hingegen studierte Kurt Schwitters, die Fotocollagen der russischen Konstruktivisten, bemalte meine Negative mit Farbe und probierte auch sonst alle möglichen Dinge aus, die außerhalb der Standards konventioneller Fotografie lagen.

In den Achtzigern experimentierten Sie sehr erfolgreich mit der Crossentwicklungsmethode, bei der ein Negativfilm als Positiv entwickelt wird, sodass die Farben und Kontraste besonders knallen.

Ja, auf diese Weise bekam ich aus einem einzigen Bild einen ganzen Raum voll verschiedener Abzüge. Man könnte sagen: Ich wollte herausfinden, was Fotografie überhaupt ist, ich wollte ihre Parameter testen. Das hatte sicher auch damit zu tun, dass ich ursprünglich aus der Wissenschaft kam: Ich hatte vorher Biologie studiert und dachte, ich würde Mediziner werden, dann entschied ich mich aber für Fotografie – ohne zu wissen, ob ich darin überhaupt gut sein würde. So versuchte ich, wissenschaftliche Methoden auf die Kunstproduktion anzuwenden – was einerseits natürlich absurd war, andererseits aber wunderbare Effekte produzierte!

Bekannt wurden Sie zunächst allerdings doch als dokumentarischer, der Realität verpflichteter Fotograf: Ihr erstes Buch »Skinhead« bildete 1982 die Skinhead-Szene rund um die Brick Lane in East London ab.

Das war meine Szene! Ich war als Teenager selbst Skinhead. Ich hatte mich mit elf in ein Skinhead-Mädchen verliebt, das neben uns wohnte. Sie war 15 und sah toll aus! Ich wurde sozusagen Skin aus Liebe, meine Motive waren sexueller Natur. Das ging so, bis ich etwa 19 war. Als ich dann während des Fotografiestudiums nach Motiven suchte, dachte ich: Ich fotografiere einfach das, was ich kenne. Aber natürlich nimmt die Kamera auch immer Dinge auf, die man nicht kennt. Erst auf dem Abzug sieht man – wie gesagt – all das, was auf dem Foto wirklich enthalten ist. Das heißt, man entdeckt auch Dinge, die einem nicht gefallen – Dinge, die man gar nicht ausdrücken wollte.

Während wir sprechen, liegt an den Kiosken in England die diesjährige März-Ausgabe der britischen Vogue aus, in der zwei große Modestrecken von Ihnen enthalten sind. Auch das Cover haben Sie fotografiert, mit dem Model Lily Donaldson. Parallel dazu sagen Sie wortwörtlich in einem Interview auf Ihrer Website nickknight.com: »Magazine sind es nicht mehr wert, gedruckt zu werden.« Wie passt das zusammen?

Je mehr Widersprüche im Leben, desto besser! Lassen Sie es mich erklären: Das aufregendste Kommunikationsmedium unserer Tage ist zweifellos das Internet – und nicht das klassische Modemagazin. Für Magazine zu arbeiten, macht zwar nach wie vor Spaß, doch es bringt mir nicht mehr denselben Kick wie früher. Ich halte mittlerweile das bewegte Bild, also Film oder Video, für das viel passendere Medium für Mode. Hinzu kommt: Modemagazine haben mittlerweile

Stills aus dem Modefilm »Men in Tights« zu Bernhard Willhelms Herbst/Winter-'08-Kollektion, 2008

Es ist heute möglich, ein Modefoto in einer Sekunde weltweit zu veröffentlichen, ohne einen zähen editorischen Prozess bei Condé Nast zu durchlaufen

ein massives Timing-Problem: Was auf den Modenschauen in Paris gezeigt wurde, sieht man in ihnen erst fünf oder sechs Monate nach dem Stichtag. Im Internet sieht man es noch am selben Tag. Strecken in Magazinen haben so gesehen keinerlei Bedeutung mehr, außer vielleicht um zu zeigen: So sieht das Ganze aus, wenn Mario Testino es fotografiert, und so sieht es aus, wenn Steven Klein es fotografiert. Aber wen interessiert das?

Deswegen haben Sie im Jahr 2000 gemeinsam mit Peter Saville die Mode-Website SHOWstudio.com ins Leben gerufen?

Genau. Es ist heute möglich, ein Modefoto innerhalb von nur einer Sekunde weltweit zu veröffentlichen, ohne einen zähen editorischen Prozess bei Condé Nast oder irgendeinem anderen Verlag durchlaufen zu müssen. Genauso schnell kann ich einen Film hochladen. Mit nur einem Knopfdruck. Peter Saville ist mittlerweile an SHOWstudio nicht mehr beteiligt, doch mit der Website wollen wir die Mode in die Zukunft bringen.

Sie begleiten auf SHOWstudio nun schon eine Weile die Karriere des hochgehandelten Designers Gareth Pugh. Was finden Sie an ihm interessant?

Seine Entwürfe sind aufregend, kraftvoll, selbstermächtigend! Als ich sie zum ersten Mal sah, war mir sofort klar, dass wir es hier mit jemandem zu tun haben, der eine komplett neue Vision hat. Gareth ist eines der größten Designtalente seit John Galliano und Alexander McQueen! Er befindet sich jetzt, mit gerade mal 27 Jahren, bereits an einem ganz entscheidenden Punkt seiner Karriere: Er hat gerade zum dritten Mal seine Prêt-à-porter-Kollektion in Paris gezeigt, Beyoncé trägt seine Entwürfe in Musikvideos, und es geht das Gerücht, er solle bald Kris van Assche als Menswear-Designer bei Dior ablösen!

Die ersten Kollektionen Pughs wirkten noch, als sei er etwas zu stark auf die Kostüme von Leigh Bowery fixiert – den Sie in den achtziger Jahren fotografierten.

Ich würde nie auf die Idee kommen, Gareth auf Leigh Bowery zu reduzieren, in ihm steckt viel mehr, von Shakespeare bis Space Shuttle, von Kendo bis Flamenco! Vor allem ist Gareth einer jener Jungdesigner, die gerade ins Geschäft drängen und die bereits mit dem Internet und mit YouTube aufgewachsen sind. Sie wollen gar nicht mehr in das alte System passen. In Print-Magazinen stattzufinden, ist Gareth nicht so wichtig. Das Internet bedeutet ihm viel mehr. Ein Beispiel von Anfang März, während der letzten Schauen in Paris: Die gesamte Modepresse der Welt blickte auf ihn – und was machte er? Er entschied sich dafür, seine Kollektion nicht in Form einer normalen Laufsteg-Show zu präsentieren, sondern als Modefilm, der gleichzeitig im Internet zu sehen war. Großartig!

Auch Stefano Pilati, der Kreativdirektor von Yves Saint Laurent, präsentiert die YSL-Herrenkollektionen mittlerweile in Videoform, und Prada produziert ebenfalls Filme: Begreift die Modeindustrie das Konzept des Modefilms inzwischen?

Ich würde sagen: Ihr bleibt keine Wahl! Als wir SHOWstudio im Jahr 2000 gründeten,

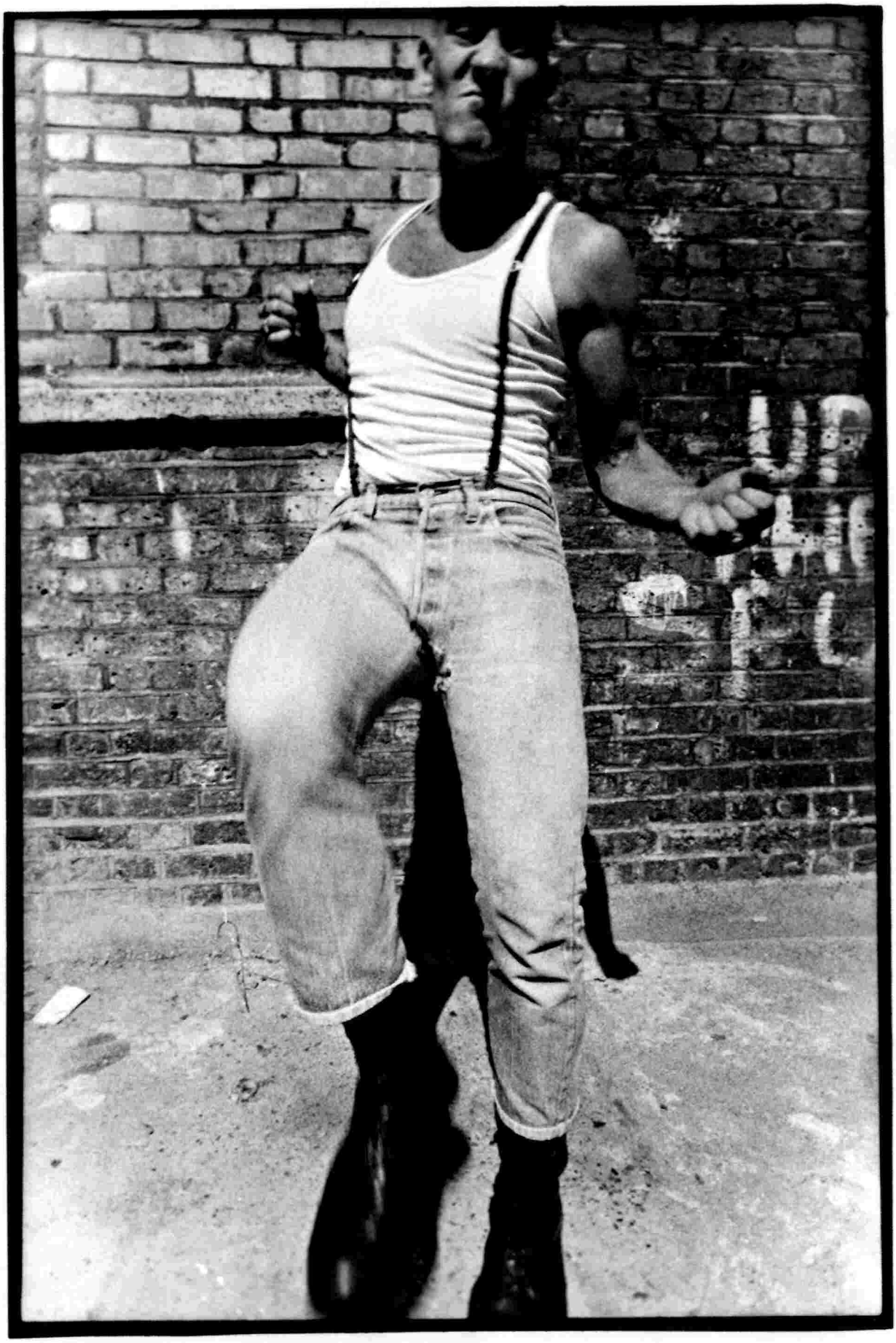
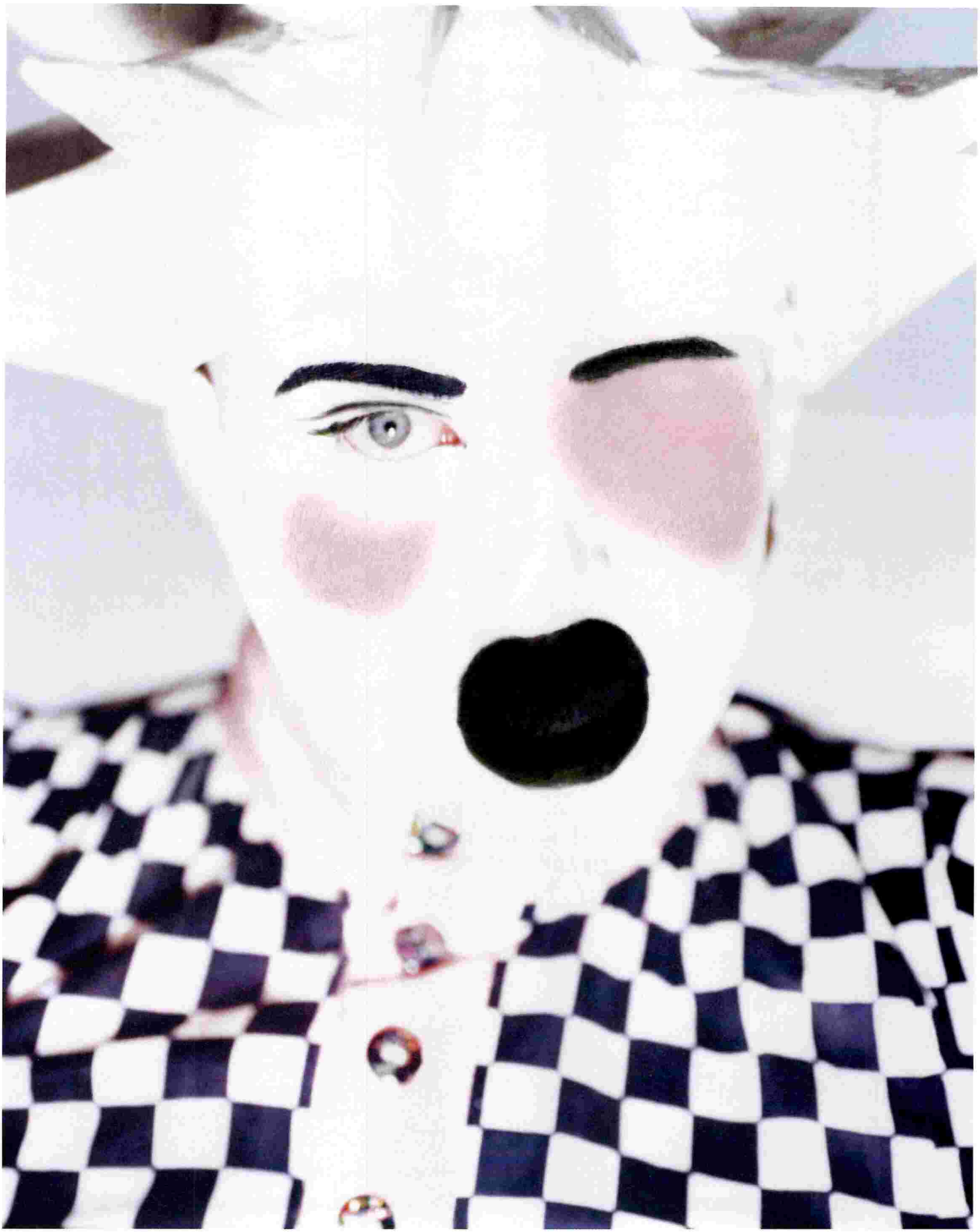


Bild aus »Skinhead«, 1982



Leigh Bowery for i-D Magazine, London, 1987, aus dem Buch »Nicknight«

operierte die Modeindustrie technisch noch in der Steinzeit – viele Moderedakteure hatten noch nicht mal E-Mail-Adressen. Sie waren sogar stolz darauf! Sie sagten: »Mais non – wir sind doch nicht techy!« Es hat fast zehn Jahre und die Andeutung einer großen Finanzkrise gebraucht, um ihnen Beine zu machen. Wie immer geht es jetzt um Geld! Ich mag Finanzkrisen zwar nicht, sie bringen vielen Menschen Leid, doch das Gute an ihnen ist, dass sie die Menschen auch dazu bewegen, ihre Werte zu überprüfen. Wenn die Modeindustrie nun also klassische, kostenintensive Formate wie Modenschauen und Magazinwerbung auf den Prüfstand stellt, tut sie dies aus rein finanziellen Motiven. Die Frage lautet ganz einfach: Was sind die dreihundert Journalisten, die zu einer Modenschau kommen, und was sind die 200.000 Magazinkäufer, die eine Anzeige überblättern, gegen die Millionen von Menschen, die man im Internet erreicht? Für den Modefilm wird das positive Folgen haben, da bin ich mir sicher.

Was genau ist der Modefilm?

Man darf den Modefilm nicht als Musikvideo für die Modeindustrie missverstehen. Im Musikvideo folgt die Narration der Musik, im Modefilm verhält es sich genau andersherum: Zwar hört man in ihm auch Musik, der Soundtrack ist sogar sehr wichtig, doch das Visuelle darf dem Sound nicht folgen. Die Narration kommt einzig und allein aus dem Kleidungsstück selbst. In jedem Kleidungsstück steckt eine Geschichte. Die Aufgabe des Modefilms ist es, diese Geschichte hervorzubringen – und auf diese Weise zu vermitteln, worum es bei dem Kleidungsstück geht. Seien wir doch ehrlich: Wenn ein Designer eine Kollektion entwirft, tut er das nicht für Schaufensterpuppen, sondern für Menschen, die sich bewegen. Der Designer hat vor Augen, wie die Entwürfe in Bewegung aussehen. Diese Dynamik kann im Modefilm und im Internet endlich angemessen dargestellt werden. Fotos in Modemagazinen waren immer ein Kompromiss – auch wenn sie von Irving Penn, Guy Bourdin oder Helmut Newton stammten und natürlich toll aussahen!

Manche dieser berühmten Fotografen experimentierten selbst schon mit Film.

Stimmt. Deswegen versuchen wir auf SHOWstudio auch, so viele dieser Filme wie möglich zu zeigen. Zum Beispiel kann man sich auf der Seite aktuell die Modefilme von Guy Bourdin aus den siebziger Jahren anschauen. Das Interessante an ihnen ist, dass sie zwar ganz einfach produziert wurden, trotzdem man aber in ihnen genau die Qualitäten erkennt, die auch Bourdins Modefotos auszeichnen – selbst wenn in den Filmen manchmal nichts weiter zu sehen ist als ein Mädchen in Satinwäsche, das falsch herum auf einem Bürostuhl sitzt und damit vor einer roten Wand hin- und herrollt. Vor kurzem sind wir glücklicherweise auch an die Modefilme von Erwin Blumenfeld gekommen, einem der besten Modefotografen aller Zeiten. Er experimentierte bereits in den Fünfzigern mit Film und versuchte seine Kunden davon zu überzeugen, dass Film das viel bessere Medium für Mode sei als die Fotografie.

Stills aus dem Kurzfilm »Untitled« zum »Political Fashion«-Projekt auf SHOWstudio.com, 2008

Das Modegeschäft ist durch und durch rassistisch – was damit zu tun hat, dass wie überall Männer in den entscheidenden Positionen sitzen

Wo Sie Erwin Blumenfeld erwähnen: Stimmt es, dass er der seinerzeit weltweit erste Fotograf war, der ein schwarzes Mannequin für eine Zeitschrift fotografierte?

Da wäre ich mir nicht so sicher.

Blumenfeld fotografierte 1957 die Afroamerikanerin Bani Yevelston für das Life Magazine. Es gibt jedoch auch Stimmen, die behaupten, das erste schwarze Model sei Adrienne Fidelin gewesen, eine aus Guadeloupe stammende Tänzerin, die Man Ray zwanzig Jahre früher, 1937, für Harper's Bazaar fotografierte.

Ich halte es für aussichtslos, herausfinden zu wollen, wann genau in welchem Magazin das erste schwarze Model abgebildet wurde. Dafür müsste man erst mal festlegen, ab wann die Berufsbezeichnung ›Model‹ oder ›Mannequin‹ Gültigkeit hatte und ab welchem Punkt ein Mensch als ›schwarz‹ zu bezeichnen ist. Sie sprechen das Thema vermutlich an, weil ich im letzten Jahr mit Naomi Campbell einen Film für das »Political Fashion«-Projekt auf SHOWstudio.com realisiert habe?

In diesem Film mit dem Titel »Untitled« klagen Sie an, wie wenig schwarze Models in der Modeindustrie Arbeit finden. Naomi Campbell ballert dazu mit zwei Maschinenpistolen in Richtung Kamera.

Keine Sorge, natürlich benutzten wir für diesen Dreh Platzpatronen. Trotzdem war es ein komisches Gefühl, durch die Linse der Kamera zu blicken und direkt vor sich Naomi mit zwei Maschinenpistolen stehen zu sehen. Naomi gefiel das aber ganz gut! Natürlich könnte man fragen, warum ausgerechnet sie glaubt, sich darüber beschweren zu müssen, dass schwarze Models im Modegeschäft benachteiligt werden – sie selbst ist schließlich außerordentlich erfolgreich! Aber Naomi erzählte mir, dass auch sie immer wieder mit Rassismus konfrontiert wird, dass sie bestimmte Jobs aufgrund ihrer Hautfarbe nicht bekommt – und das glaube ich ihr. Das Modegeschäft ist durch und durch rassistisch. Was damit zu tun hat, dass – wie in allen Industrien – Männer in den Entscheidungspositionen sitzen. Diese Männer scheren sich nicht um Kreativität oder Gleichberechtigung, sie achten einzig auf die Zahlen. Und alles, was diese Zahlen in Gefahr bringen könnte, ist verboten. Dahinter steckt die Annahme, dass schwarze Models der Zielgruppe nicht gefallen – was natürlich Schwachsinn ist! Ich versuche deswegen so oft wie möglich, mit schwarzen Models zu arbeiten. Ich werde jede Saison bei Vogue vorstellig und sage: »Ich würde gerne eine Strecke mit schwarzen Models fotografieren.« Manchmal klappt's, meistens nicht. Steter Tropfen höhlt den Stein.

Gilt das auch für übergewichtige Models? Die Strecke, die Sie 1997 mit der nackten Sophie Dahl für i-D fotografierten, sorgte damals für viel Diskussionen. Vor kurzem hat nun der Condé Nast Verlag mit »Love« ein neues Prestige-Magazin auf den Markt gebracht, auf dessen erstem Cover Beth Ditto nackt zu sehen ist.

Ich würde das zwar niemals als persönlichen Triumph werten, auch wenn ich sicher dazu beigetragen habe, dass das Thema rundliche Models im Modegeschäft zumindest mal

thematisiert wurde. aber man muss immer mit gutem Beispiel vorangehen. Mit Kritik und Mäkeleien allein wird man nichts bewirken. Dicke Menschen sind genauso attraktiv wie Menschen mit Traummaßen, ich als Fotograf muss also – wenn ich die Chance habe, einen solchen Menschen zu fotografieren – beweisen: Kurven sind genauso ästhetisch wie Linien. Um genau zu sein: Ich muss beweisen, dass Kurven noch viel schöner sind als Linien – und so dafür sorgen, dass niemand mehr auf die Idee kommt, nach der Norm zu verlangen.

Mode kann also tatsächlich politisch sein?

Ich möchte anders herum fragen: Wie könnte Mode nicht politisch sein? Leider haben viele Menschen ein Problem damit, dies einzusehen. Der Grund ist: Sie begreifen Mode als etwas Flüchtiges – und wünschen sich von der Politik, sie möge verlässlich sein und stabile Verhältnisse schaffen. Dabei sehen wir besonders heute wieder, dass Politik mindestens genauso wechselhaft ist wie die Mode! Tatsächlich sind unsere Kleidung und die Mode unsere allerersten Kommunikationsmittel: Mit ihnen drücken wir aus, wer wir sind. Das habe ich besonders in meiner eigenen Skinhead-Zeit erfahren. Klassenunterschiede, sexuelle Verfügbarkeit, persönliche Reife etc. – alles kann man an der Kleidung ablesen. Allein deswegen ist Mode politisch! Dass man mit dieser Feststellung trotzdem noch provozieren kann, finde ich wiederum sehr bezeichnend: Wenn Menschen dies als Anmaßung oder Scheinheiligkeit empfinden, wenn sie der Mode keine Ernsthaftigkeit zusprechen und sie als eitles Treiben abtun, dann zeigt das nur, wie stark wir noch immer vom Protestantismus geprägt sind.

Möglicherweise hat die Skepsis auch damit zu tun, dass das Bild von politischer Mode derzeit stark von Vivienne Westwoods Widersprüchlichkeiten dominiert wird? Westwood hat ebenfalls einen Film zum »Political Fashion«-Projekt auf SHOWstudio beigetragen, und mit ihrem »Against Propaganda«-Manifest führt sie einen bitteren Feldzug gegen Junk-Kultur – was sie seltsamerweise aber nicht davon abhält, Pamela Anderson zum Gesicht ihrer neuen, von Juergen Teller fotografierten Werbekampagne zu machen.

Wie gesagt: Was wäre das Leben ohne Widersprüche? Ich vermute, Vivienne Westwood hat sich mit ihrer strikten Ablehnung von Kino und Fernsehen und ihrem flammenden Literatur-, Theater- und Museumsfanatismus mittlerweile so weit von unserer Welt entfremdet, dass es ihr schon wieder möglich ist, eine Figur wie Pamela Anderson rundum faszinierend zu finden – einfach, weil sie solchen TV-Trash gar nicht kennt!

Stimmt es, dass Juergen Teller Ihnen in den Achtzigern mal einen Tag assistiert hat?

Das stimmt tatsächlich! Juergen stellte sich bei mir vor, er sagte, er sei gerade aus München nach London gezogen und ein großer Fan meiner Arbeiten. Ich blätterte sein Portfolio durch und fragte ihn: »Juergen, was willst du hier? Du hast doch deine Vision schon im Kopf! Warum willst du deine Zeit mit mir verschwenden?« Trotzdem wollte er mir unbedingt assistieren. Wir vereinbarten also, dass

Sarah Wingate for Yohji Yamamoto, Paris, 1986, aus dem Buch »Nicknight«

Warum immer nur absaugen, aufpolstern und glätten, anstatt mal ins Tierreich zu schauen?

er für einen Tag in mein Studio kommt – um zu sehen, dass ich ihm nichts mehr beibringen kann. Und so war es dann ja auch.

Gibt es jemanden, den Sie gerne noch fotografieren würden? Michael Jackson vielleicht?

Michael Jackson? Unbedingt! Sie werden lachen, aber ich bekomme alle paar Jahre einen Anruf aus Michael Jacksons Büro, ob ich ihn für dieses oder jenes Magazin fotografieren könne. Bis jetzt habe ich immer zugesagt – trotzdem hat es nie geklappt, weil Michael doch immer wieder kurzfristig absagte. Vielleicht wird ja diesen Sommer endlich etwas daraus, wenn er in London mit seiner »This Is It«-Konzertreihe beginnt. Ich würde ihn tatsächlich sehr gerne mal fotografieren. Ich habe überhaupt kein Problem mit Menschen, die schon oft beim Schönheitschirurgen waren. Im Gegenteil: Ich finde sie faszinierend! Vielleicht liegt das daran, dass ich früher Biologie studiert habe. Um genau dieses Thema wird es übrigens auch in unserem nächsten Filmprojekt auf SHOWstudio gehen: um den menschlichen Körper und seine Veränderungen in der Mode.

Sie sprechen von Schönheitschirurgie, Diätpillen, Botox, Bodybuilding?

Genau. Wir werden für »The Fashion Body« vor allem Modedesigner und ihre Körper unter die Lupe nehmen. Modedesigner gehen ja mittlerweile häufig mit gutem Beispiel voran und pflegen ein ausgesprochen kreatives Verhältnis zu ihrem Körper: Marc Jacobs hat sich nach seinem Drogenentzug innerhalb kürzester Zeit zum Muskelmann hochtrainiert, John Galliano ist ein totaler Aerobic-Freak, Karl Lagerfeld hat vierzig Kilo abgespeckt, Hedi Slimane sieht immer verhungert aus. Ich würde die Bodystyling-Industrie und die Schönheitschirurgie aber nie kritisieren oder mich über sie lustig machen. Warum? Die Möglichkeiten, die diese Techniken schon bald bieten werden, sind hochinteressant – genauso wie jede neue Kamera oder jedes neue Photoshop-Tool interessant ist. Die Frage ist einzig, wie diese Technik benutzt wird. Ich bin der Meinung, dass Menschen sich auf keinen Fall operieren lassen sollten, um sich einem Schönheitsideal anzupassen. Wir sollten die technischen Möglichkeiten vielmehr dazu nutzen, um uns zu diversifizieren!

Sonst sehen alle Menschen aus wie Michael Jackson, und niemand ist mehr schön?

Das wäre schrecklich! Warum lassen wir unsere Nasen immer nur begradigen und verkleinern, anstatt sie mal richtig aufzupumpen oder um 180 Grad zu drehen? Warum immer nur absaugen, aufpolstern und glätten, anstatt mal richtig in die Ersatzteilkiste zu greifen oder auch ins Tierreich zu schauen? Wie toll wäre es, wenn es medizinisch möglich wäre, sich die Muskeln und die Reißzähne eines Leoparden einsetzen zu lassen! Das würde die sexuelle Attraktivität enorm steigern! Ich würde das gerne noch erleben. Die Wissenschaft kann sich ruhig mal ranhalten!

Nick Knight *»Nicknight«. 162 Seiten, 121 teils farbige Abbildungen, gebunden, englische Ausgabe (Schirmer/Mosel) VÖ: Mai 2009*

c/o pop
FESTIVAL & CONVENTION
12. – 16. AUGUST 2009 KÖLN
WWW.C-O-POP.DE
POP
CULTURE
2.0
Stadt Köln
Ministerium für
Wirtschaft, Mittelstand
und Energie des Landes
Nordrhein-Westfalen
NRW.
EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung

ICH HABE AUCH EINE MENGE GELD DABEI!

Fischerspooner

In Krisenzeiten verabschieden sich Fischerspooner von der Üppigkeit: keine Millionenvorschüsse einer implodierten Plattenindustrie mehr, aber auch keine neuromantischen Bildexzesse, ebenso kein appropriierter Bombast-Rock-Sound. Stattdessen schalten Casey Spooner und Warren Fischer auf den Anfangsgedanken ihres gemeinsamen Projekts zurück und gehen in die Performance-Offensive – mit Unterstützung der New Yorker Wooster Group, mitsamt Kopfbedeckungen, die wie Weltraumstationen aussehen, und Körperfortsatzkostümen, die vom Bekleidungsdiscounter Target inspiriert sind. Ein Gespräch mit Casey Spooner über das neue Fischerspooner-Album »Entertainment«, über die Arbeit in Musik- und Kunstindustrie, und wie man mit deren Unvereinbarkeit umgeht.

INTERVIEW: PHILIPP EKARDT UND JAN KEDVES **FOTOS:** ADAM DUGAS (SEITE 98, 100)

Mr. Spooner, wir schreiben das Jahr 2009, die Musikindustrie liegt am Boden.

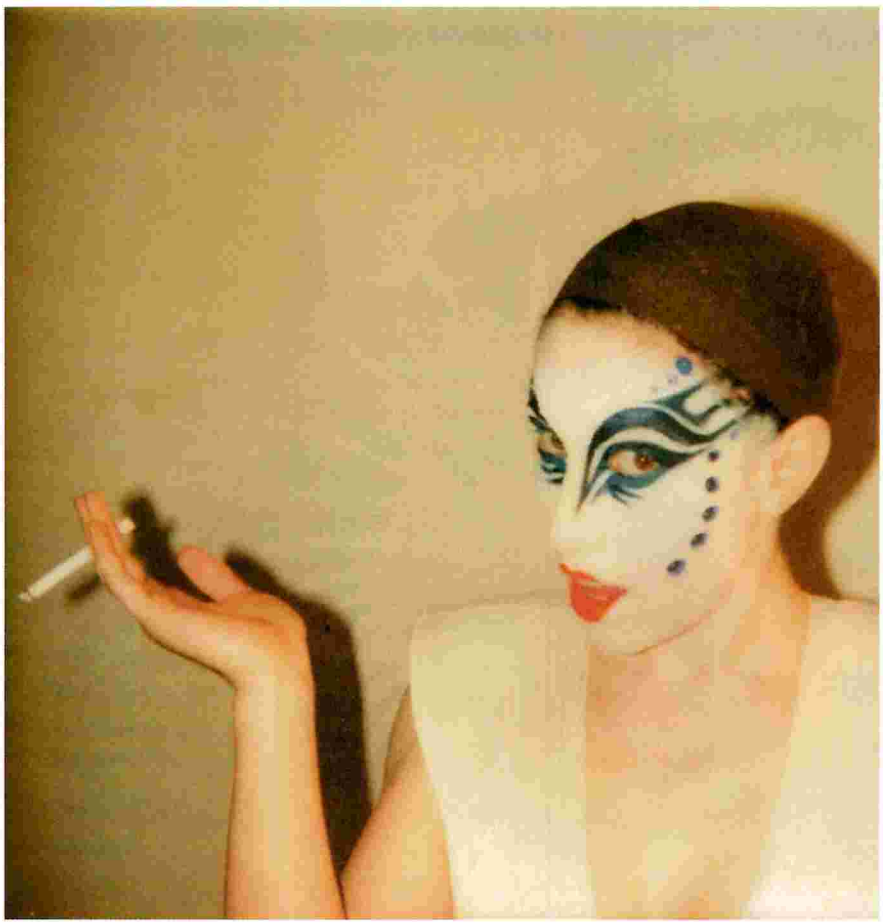
Ja, wir haben sie ruiniert!

Sie meinen mit den hohen Vorschüssen, die Sie vor sieben Jahren von Labels wie Ministry of Sound und Capitol kassierten?

Unsere Bilanz auf dem Papier liest sich aus Sicht der Labels tatsächlich wie die Hölle. Das Lustige an der Sache ist: Die Summen, von denen Sie sprechen, haben wir genau zu jener Zeit bekommen, als sich die Musikhörer gerade abgewöhnten, für Tonträger Geld auszugeben. Wir waren eine der ersten Gruppen, die durch Downloads bekannt wurden – der Hype um unsere erste Single »Emerge« wurde hauptsächlich über Napster ausgelöst. Die Musikindustrie wollte uns anschließend aber nach dem herkömmlichen Muster vermarkten. Altes System versus neues System – das musste einfach schiefgehen.

Das zweite, für Capitol Records produzierte Fischerspooner-Album »Odyssey« floppte, und Sie wechselten für eine Weile das Feld: 2007 und 2008 wirkten Sie in einer »Hamlet«-Produktion der New Yorker Wooster Group mit – als Schauspieler.

Theater ist der Background, aus dem ich eigentlich stamme. Als ich 1998 mit Warren Fischer Fischerspooner gründete, hatte ich bereits zehn Jahre in experimentellen Theatergruppen hinter mir. Und am Art Institute in Chicago hatte ich Kunst und Performance



studiert. Es war schon immer mein Traum, einmal in New York auf der Bühne der legendären Performing Garage der Wooster Group zu stehen! Mein Ziel war nie, die neue Kylie Minogue zu werden. Bei Fischerspooner gab es ganz am Anfang übrigens auch die Überlegung, nur eine einzige Platte und eine dazugehörige Ausstellung zu machen.

Haben Sie den Eindruck, dass die Labels, mit denen Sie in den letzten zehn Jahren zu tun hatten, das Kunst- und Performance-Konzept hinter Fischerspooner begriffen?

Nein. Nachdem wir bei Gigolo waren, fing die Entertainment-Industrie an, Fischerspooner als reines Musikprodukt zu betrachten und entsprechend zu behandeln – als normale Band. Es war erstaunlich, wie die Rahmenbedingungen die Wahrnehmung veränderten. Anfangs fand ich es großartig, von Labels als Popstar umworben zu werden – darum war es Warren und mir ja ursprünglich gegangen: aus unserem Performance-Kontext heraus eine Simulation von Pop zu produzieren. Eine Art ›Ersatz-Pop‹. Wir fragten uns: Wie weit kommen wir damit? Wann ist es ›real‹, wann ist es ›fake‹?

Klingt nach Andy Warhol.

Natürlich ist es Warhol! Ich habe ihn inzwischen zwar ein bisschen über, aber sicher beziehen Fischerspooner sich auf seine Idee, Popkultur in der Kunstwelt mit Bedeutung und Wert aufzuladen. Meine Hoffnung war es, mit Fischerspooner etwas Ähnliches im Bereich der Popmusik erreichen zu können, also die Grenzen zwischen Kunst und Popmusik zu verwischen. Nicht im Sinne von: Wir nehmen jetzt dieses Sandwich und machen daraus ein klassisches Gemälde. Sondern im Sinne der Frage: Was ist der Klassiker – das Sandwich oder das Gemälde? Im Grunde sprechen wir also über Duchamp.

Fischerspooner transferieren das von Marcel Duchamp ausgerufene Konzept des Readymade in eine Performance-Version?

Sozusagen. Außerdem finde ich die Vorstellung faszinierend, ein Werk zu erschaffen, das aus Image, Sound und Choreografie besteht – eine Ideenwelt, die anschließend in verschiedenen Arenen präsentiert werden kann. Die zur gleichen Zeit in der Welt der Kunst und des Entertainments bestehen kann.

Als Fischerspooner im Sommer 2000 zum ersten Mal in Berlin auftraten, gelang Ihnen genau das: Sie performten im Club WMF, auf Einladung der Kunst-Werke, also einer Institution für zeitgenössische Kunst.

Das war unser Ideal! Für diese Show verwandelten wir den Hauptausstellungsraum der Kunst-Werke in unsere Garderobe, wir machten im von Dan Graham gestalteten Café Bravo im Hof vor dem Ausstellungsgebäude eine fünfstündige Performance. Um sechs Uhr morgens traten wir dann im WMF auf und spielten dort ein Set von anderthalb Stunden. Dasselbe Material, dieselben Tänzer, dieselben Songs, dieselben Kostüme, präsentiert in zwei unterschiedlichen Kontexten – und in beiden funktionierte es.

Das war vor dem Hype.

Genau. Die Probleme begannen, nachdem wir von Gigolo zu Ministry of Sound und dann zu Capitol wechselten. Mir wurde zum Beispiel erst dann klar, dass man sich, wenn man als Band bei einem Majorlabel unter Vertrag genommen wurde, an ganz andere Zyklen zu halten hat, als wir sie gewohnt waren: Im Musikgeschäft nimmt man immer zuallererst das Album auf, dann schießt man das Albumcover, dann dreht man ein Video. Anschließend konzipiert man eine Live-Show, dann geht man auf Tour. Fischerspooner funktionieren aber genau andersherum: Wir sind eine Performance-Gruppe, deswegen konzipieren wir immer zuerst die Show. Wenn die steht, können Fotos geschossen, kann ein Image kreiert werden. Dann erst drehen wir das Video. Die Musik entsteht irgendwann parallel zu diesem Prozess, ohne Demos oder Ähnliches. Mit dieser Praxis stehen wir in genauer Opposition zum normalen Prozedere des Musikgeschäfts! Oder ein anderes Beispiel: Ich ging davon aus, dass es ein Leichtes sein müsste, die beiden Kontexte, in denen Warren und ich operieren, Kunst und Musik, geschäftlich zusammenzubringen – in dem Sinne, dass beide Seiten Ressourcen gemeinsam nutzen, Budgets teilen und so weiter. Fehlanzeige! Es war mir schlicht unmöglich, den Präsidenten von Capitol Records auch nur einmal mit unserem Galeristen Jeffrey Deitch an einen Tisch zu bekommen.

In der Kunst geht es um Verknappung – ganz anders ist es im Pop: Hier geht es um sofortige Bedürfnisbefriedigung

Tatsächlich basieren das Musik- und das Kunstsystem auf grundverschiedenen Verwertungsstrukturen.

Natürlich! Wie konnte ich nur so naiv sein! Im Kunstbereich geht es um Kontrolle und Verknappung. Selbst wenn man alles Geld der Welt besitzt, kann man nicht einfach in Matthew Barneys Galerie spazieren und sagen: »Ich will mein Lieblingsbild von Matthew Barney kaufen, und zwar dieses eine mit der Zwergin, der ein Vogel aus dem Arsch flattert – ich habe auch eine Menge Geld mitgebracht!« Nein, man muss sich erst bei dem Künstler oder seinem Galeristen beliebt machen, muss für den Anfang ein Werk kaufen, das man eigentlich gar nicht haben will – um später, mit etwas Glück, vielleicht mit einer Option auf das Werk belohnt zu werden, das man eigentlich will. So wird der Wert der Ware Kunst fabriziert. Pop und Entertainment stellen natürlich das genaue Gegenmodell dar, hier geht es um sofortige Bedürfnisbefriedigung und darum, in kürzester Zeit so viel vom Produkt wie möglich abzusetzen. Weswegen es auch nicht ohne Weiteres möglich ist, eine Fotografie, die man gemacht hat, als Albumcover zu verwenden, sie dann aber auch in eine Ausstellung zu hängen, als Kunst.

Bekannte Kunstwerke können zwar für Albencover verwandt werden, aber Fotos, die schon mal ein Albumcover waren, können nicht Kunst werden?

Es klingt bizarr, aber so scheint es zu sein. Sobald Fischerspooner bekannt waren, hielten die Kunstleute unsere Ausstellungen nur noch für bloße Plattenpromotion. Und mit den Musikleuten war es derweil unmöglich, über die Dinge zu sprechen, die für Fischerspooner entscheidend sind – etwa über Duchamp, experimentelles Theater oder das Konzept von ›Ersatz‹. Ich konnte noch nicht mal ein strategisches Wort wie ›embedded‹ benutzen, ohne dass die Leute bei Capitol in Panik ausbrachen. Sie hatten Angst, wir Künstler könnten sie übers Ohr hauen!

Das neue Fischerspooner-Album »Entertainment« haben Sie nun von dem Pop-Profi Jeff Saltzman produzieren lassen, der für seine Arbeit mit Bands wie The Killers oder The Sounds bekannt ist.

Ja, früher war Jeff auch der Manager von Green Day. Ein Mann mit einer sehr interessanten Biografie! Jeff verdiente sein Geld früher als Fotograf und hat sogar Fotografie unterrichtet. Dann wurde er Rechtsanwalt, danach Bandmanager – und jetzt ist er eben

Musikproduzent. Er lebt in Los Angeles, brachte aber sein gesamtes Studio-Equipment nach New York, um dort mit uns zu arbeiten. Die Aufnahmen begannen Ende Dezember 2006, wenige Wochen bevor Capitol Records im Zuge der Musikindustriekrise vom Mutterkonzern EMI aufgelöst und mit Virgin Records fusioniert wurde – und wir aus unserem Vertrag entlassen wurden. Wir konnten praktisch zuschauen, wie die gesamte Struktur von der Chefetage abwärts einstürzte. Jeff arbeitete trotzdem mit uns weiter, auch ohne Label.

»Entertainment« erscheint jetzt auf dem kleinen Londoner Label Lo Recordings, das bislang eher für Liebhaberthemen wie Avantgarde-Frickel-Pop oder Vintage-Disco stand.

Ich plädierte eine Weile sogar dafür, ganz ohne Label weiterzumachen und »Entertainment« nur über unsere Website zu veröffentlichen. So wären wir gewissermaßen genau dort angekommen, wo es mit unserer Musikkarriere ohnehin losgegangen war: im Internet. Doch Warren und ich mussten einsehen, dass wir natürlich keine Ahnung von Download-Shops, CD-Presswerken, Mailorder-Versand und so weiter haben. Wir brauchen eine Infrastruktur, die uns in diesen Punkten unter die Arme greift. Den Ausschlag für Lo Recordings gab schließlich auch, dass das Label für seine guten Verpackungen bekannt ist. Die Betreiber haben Geschmack und einen Sinn für Gestaltung – sie lieben ihr Produkt.

Wie sind Sie die visuelle Umsetzung von »Entertainment« angegangen?

Bei Fischerspooner steht am Anfang immer die Performance. Sobald wir nicht mehr bei Capitol unter Vertrag standen, nutzten wir unsere wiedergewonnene Freiheit, um mit unserer Choreografin Vanessa Walters in drei jeweils einwöchigen Workshops Performance-Ideen zu entwickeln. Die Wooster Group stellte uns dafür ihre Performing Garage zur Verfügung – die liegt praktischerweise gleich gegenüber von unserer Galerie Deitch Projects in der Wooster Street. Wir durften auch das technische Equipment der Performing Garage nutzen – Videokameras, Monitore und so weiter. Wir probierten alles Mögliche aus, um auf neue Ideen zu kommen – zum Beispiel remixten wir improvisierte Choreografien: Wir filmten uns beim Tanzen, ließen die so entstandenen Videos auf den Monitoren laufen und filmten uns dann wiederum dabei, wie wir das, was wir auf den Monitoren sahen, versuchten nachzutanzen. Abgesehen davon brachte Warren einen Dokumentarfilm über das amerikanische US-Weltraumprogramm der sechziger Jahre mit ein, von dem er fasziniert war. Wir zeigten den Film während der Proben. Kate Valk, eines der Gründungsmitglieder der Wooster Group, brachte noch Tanzfiguren des japanischen No-Theaters mit ein. Und plötzlich passte alles zusammen! In einem der neuen Songs geht es nämlich um Henry David Thoreau – und in dem Raumfahrt-Dokumentarfilm sieht man einen Astronauten, der in seinem Raumschiff ein Buch von Mark Twain liest.

Die großen Literaten des amerikanischen ›Frontier‹-Mythos, transferiert in den Weltraum?

Genau. Dazu passten sogar die von der Wooster Group eingebrachten No-Theater-Tänze: Sie erinnern stark an Astronauten auf dem Mond, die Bewegungen sehen aus, als herrsche eine ganz andere Schwerkraft. Wenn man die Performance jetzt sieht, kann

Astronauten, Ehrgeiz, Pioniergeist – es geht um den zutiefst amerikanischen Topos der ›Frontier‹

man kaum ausmachen, ob es um die Geschichte eines Astronauten geht oder um die eines Pioniers im Wilden Westen. Man versteht nur: Es geht um den zutiefst amerikanischen Topos der ›Frontier‹. Astronauten, Ehrgeiz, Pioniergeist – das sind ja im Grunde alles Americana.

Wie entwickelten Sie dazu die Kostüme?

Ich ging in eine Filiale der amerikanischen Discount-Kette Target! Dort suchte ich nach einem Kleidungsstück, das keinerlei Geschichte hat. Ich wollte für die Outfits zu »Entertainment« eine historisch vollkommen neutrale Inspiration finden. Und wo könnte man das besser als in einem Billig-Supermarkt? Es ging mir in gewisser Weise darum, einen genau entgegengesetzten Ansatz zu verfolgen als für unser letztes Album: Für die Image-Entwicklung von »Odyssey« hatte ich noch eine telefonbuchdicke Referenzmappe mit 385 verschiedenen historischen Bildern angelegt. Zum Beispiel mit Nero-Frisuren und romantischen Kostümen wie den Husaren-Uniformen des Malers Géricault.

Sie sagen es! Oder mit dem Lord-Byron-Gemälde von Thomas Phillips aus der National Portrait Gallery in London, oder mit Bildern von den Ballets Russes, von Napoléon, vom Borghese-Gladiator aus dem Louvre – und so weiter. Wie Sie wissen, ging es bei »Odyssey« musikalisch um bombastischen Rocksound – die visuelle Verbindung kam dadurch zustande, dass Jimi Hendrix in Konzerten und auf Covern genau solche Husarenjacken trug, wie sie auf vielen Bildern von Géricault zu sehen sind. Aber wie gesagt: Für »Entertainment« wollte ich keine solche Imagomanie. Ich wollte auch keinen Futurismus. Bei Target hatte ich also Glück: Ich fand dort seltsame Work-out-Anzüge, die als ›Sauna-Anzüge‹ etikettiert waren. Sie sind aus elastischem Plastik gemacht, man trägt sie, um abzunehmen. Als ich sie sah, dachte ich sofort: Fantastisch, das ist das historisch neutralste Kleidungsstück, das ich je gesehen habe!

Auf dem Cover von »Entertainment« tragen Sie dazu auch einen interessanten Hut.

Ja, das ist ein Strohhut, der eingebettet ist in einen riesigen Deckel aus Plexiglas. Der Deckel spielt auf den traditionellen japanischen Kabuki-Tanz des Glyzinien-Mädchens an, bei dem oft ein Hut als symbolische Requisite verwandt wird – sie kann für einen Regenschirm, für ein Schutzschild oder alles Mögliche stehen. In den Deckel ist außerdem eine Neonröhre integriert, die mein Gesicht beleuchtet. Den Anzug, den ich dazu trage, hat der französische Modedesigner Romain Kremer für mich geschneidert. Romain entwirft faszinierend seltsame Kleidungsstücke, und nachdem ich ihm meine Farbpalette für das Album vorgeben hatte – Grau und Fleischfarben –, nähte er auf Grundlage des Sauna-Anzuges eine Kreation, bei der es, wie er mir erklärte, keineswegs darum geht, Gewicht zu verlieren, sondern im Gegenteil darum, das Fleisch des Körpers weiterzudenken, es auszudehnen, zu erweitern und zu verformen. Wenn man nun das Cover sieht, könnte man also gewissermaßen sagen: Ein seltsames japanisches Vaudeville-Raumschiff ist auf meinem Hybridkörper aus Extrafleisch gelandet.

Es geht also doch um Futurismus!?

Aber nicht im klassischen Sinne. Den italienischen Futurismus nach Filippo Tommaso Marinetti hasse ich: Er sieht nie wie Zukunft aus, sondern immer nur wie die Vergangenheit, die behauptet, die Zukunft zu sein. Das finde ich hochproblematisch.

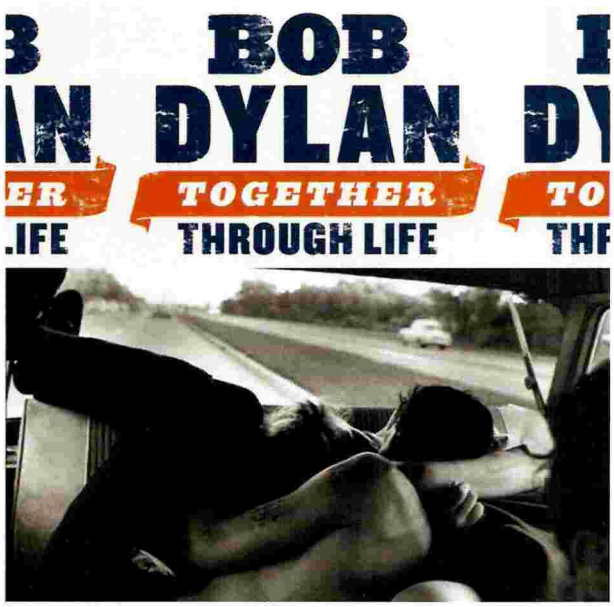
Fischerspooner *»Entertainment«*
(Lo Recordings / Alive) VÖ: 30. April

"A GREAT ALBUM!" (UNCUT)

"IN THE RUNNING FOR BEST ALBUM OF 2009" (MOJO)

"ALBUM DES MONATS" (ROLLING STONE)

AB 24. APRIL BEIM DEALER
CD / CD DELUXE /
DOWNLOAD / VINYL



WWW.BOBDYLAN.COM
WWW.EXPECTINGRAIN.COM

COLUMBIA
SONY MUSIC

»Corporal John Rigby«, aus der Serie »Queen and Country«, 2007

DANACH GINGEN WIR WORTLOS AUSEINANDER

Steve McQueen

Mit seinem Film »Hunger« über den Hungerstreik der IRA-Gefangenen von 1981 wurde der englische Künstler Steve McQueen im letzten Jahr in Cannes mit der Caméra d'Or für das beste Regie-Debüt ausgezeichnet. Aber handelt es sich wirklich um einen Spielfilm? Oder ist es doch ein Kunstwerk? Bekannt wurde der 1969 geborene Videokünstler und Turner-Preisträger mit einer gespenstischen Arbeit über gefallene britische Soldaten im Irakfeldzug. In seinen politisch aufgeladenen Arbeiten verschwimmen Genre- und Materialgrenzen. So kämpft McQueen dafür, dass die Bilder der toten Soldaten als Briefmarken der Royal Post ›veröffentlicht‹ werden. Auch dies ein gespenstisches Werk.

INTERVIEW: MAX DAX UND THOMAS SCHÖNBERGER **BILDER:** »QUEEN AND COUNTRY«, © 2007 THOMAS DANE GALLERY, LONDON / »HUNGER«, © 2008 BLAST FILMS

Steve McQueen, im Jahr 2003 flogen Sie nach Basra im Irak, um dort an einem neuen Kunstprojekt zu arbeiten. Sie kehrten nach London zurück mit einer Serie von Briefmarken mit den Gesichtern aller britischen, im Irak gefallenen Soldaten.

Für jeden toten Soldaten eine Briefmarke, das ist richtig. Siebzig Prozent der britischen Bevölkerung ist dafür, dass die Royal Post dieses Projekt realisiert.

Nicht jeder Künstler ist bereit, für seine Kunst sein Leben zu riskieren.

Ich habe mein Leben im Irak nicht wirklich riskiert. Ich stand als Videokünstler unter besonderem Schutz. So, wie es ›embedded journalists‹ gibt, so gibt es auch Künstler, die unter dem Schutz des Militärs stehen und so arbeiten können. Ich verbrachte die meiste Zeit auf einem Militärstützpunkt. Es war dort ungefähr so gefährlich wie in Brighton. Damals war die Sicherheitslage noch relativ entspannt, der Guerillakrieg hatte noch nicht begonnen, und es war noch keine westliche Geisel entführt worden. Ich wollte dann später ein zweites Mal den Irak besuchen – doch da war längst keine Versicherung mehr bereit, meine Reise zu versichern.

Sind die Briefmarken als patriotisches Statement zu lesen?

Ich beteilige mich nicht an Diskussionen, in denen es um die Interpretation meiner Kunstwerke geht. Ich habe künstlerische Ideen, und die setze ich um. Es liegt in der Natur von Kunstwerken, dass sie auf verschiedene Arten lesbar sind. Und so kann man die Briefmarken vermutlich als Ehrung begreifen – wie man sie auch als Antikriegs-Statement lesen kann. Gerade letzte Woche sprach ich mit unserem Premierminister Gordon Brown. Er mochte das Projekt, dessen Schicksal nun gewissermaßen in seinen Händen liegt. Es würde mich nicht wundern, wenn es eines Tages tatsächlich realisiert würde.

Ihr jüngstes Projekt ist der Film »Hunger« über den Hungerstreik des IRA-Gefangenen Bobby Sands im nordirischen Gefängnis von Maze im Jahr 1981. Ist es Zufall, dass beide Arbeiten von unmenschlichen Orten handeln – dem Krieg und dem Gefängnis?

Es sind vor allem beides Orte, an denen trotzdem Menschen agieren und leben.

Handelt es sich in Ihren Augen um existenzialistische Arbeiten?

Vielleicht in einem übergeordneten Sinne. Man darf nicht außer Acht lassen, dass sowohl der Krieg als auch das politische System, das eine Konfrontation zwischen einer Gruppierung wie der IRA und dem britischen Staat eskalieren ließ, von Menschen erfunden, gestaltet und toleriert wird. Wir stehen diesen Dingen als Bürger nicht ohnmächtig gegenüber. Ich empfinde es allerdings als problematisch, künstlich einen Bezug zwischen meiner Irak-Arbeit und meinem Film herstellen zu wollen. Es gibt eine einzige Verbindung – und das bin ich, der Künstler.

Sind in Ihren Augen die Soldaten im Irak, sind Männer wie Bobby Sands Helden?

Die Soldaten sind immerhin noch Geschäftsmänner. Anders als Bobby Sands haben sie einen Vertrag mit Großbritannien abgeschlossen. Sie riskieren gemäß ihres Vertrages ihr Leben für die Königin und das Land. Ob sie Helden sind oder Opfer oder Täter – diese Frage stelle ich nicht.

Dann lassen Sie uns über Bobby Sands, seine Mitgefangenen und die Männer sprechen, die diese bewachen: »Hunger« ist ein beklemmender, physischer Film, der den Zuschauer angegriffen hinterlässt – auch, weil Sie keine Position beziehen. Sie zeigen, wie sich Sands zu Tode hungert – und Sie zeigen die Wärter, die mit dieser Situation völlig überfordert sind.

Sie alle sind Opfer des Systems. Auf die eine oder andere Weise. Wichtig war es mir, die Situation so akkurat wie irgend möglich abzubilden. Überlebende Ex-Häftlinge aus dem Block »H« des Maze-Gefängnisses, welche die Ereignisse unmittelbar miterlebt haben, baten wir, uns genau zu erklären, wie die Zellen und die Gänge damals ausgesehen haben – es handelte sich übrigens um eine Arbeit deutscher Architekten, der Hochsicherheitstrakt »H« wurde nach den Plänen von Stammheim als Gefängnis im Gefängnis gebaut. Die Architektur, in der die Ereignisse

des Jahres 1981 stattfanden, genau nachzustellen, war uns sehr wichtig – sie diktiert den Look des Films.

›Look‹ im Sinne eines Gefühls der Enge, als Resultat dieses Wunsches nach Exaktheit?

Absolut. Wir waren mit einer enormen Limitierung von Kamerawinkeln und -perspektiven konfrontiert. Wir waren gezwungen, aus dieser Beschränkung etwas Konstruktives zu erschaffen. Mir erscheint der Gedanke rückblickend völlig absurd, dass wir uns die Orte, an denen der Film spielt, hätten ausdenken können, dass wir den Look des Films hätten stilisieren können. Der Zwang, uns den Gegebenheiten anzupassen, ist verantwortlich für die Art, wie der Film gedreht wurde.

Warum haben Sie sich dieses Themas überhaupt angenommen? Sie sind Sohn karibischer Einwanderer und kein Ire. Und Sie sind sehr jung – den Hungerstreik haben Sie damals höchstens als kleiner Junge mitbekommen.

Ich erinnere mich, dass die Berichterstattung über den Hungerstreik und die Haftbedingungen der IRA-Häftlinge damals jeden Abend in der BBC lief – zum Abendbrot. Meine Eltern zwangen mich immer, mein Essen bis zum letzten Bissen aufzuessen. Das waren alte, autoritäre Erziehungsmethoden. Sie standen einerseits im Kontrast zu dem Vorgang, dass sich diese Menschen im Knast freiwillig zu Tode hungerten. Und andererseits erlebte ich am eigenen Leib, wie Nahrungsaufnahme als Zeichen von Macht bzw. Ohnmacht instrumentalisiert werden kann.

Es war damals eine Berichterstattung ohne Bilder. Margaret Thatcher hatte ein totales Bilderverbot verhängt.

Jeden Abend gab es im Fernsehen lediglich ein Standbild, das den Zuschauer darüber informierte, seit wie vielen Tagen der Hungerstreik nun schon andauerte. Am dreißigsten Tag prangte eine »30« auf dem Bildschirm, am sechzigsten eine »60«. Ich war damals elf Jahre alt und fand das sehr beklemmend. Als ich begann, mich mit meinem Film auseinanderzusetzen, bekam ich bald heraus, dass es von diesem 66-tägigen Hungerstreik ganze neunzig Sekunden Fernsehbilder gibt. Nur weil es keine Bilder gab, die man im Fernsehen hätte wiederholen können, war es möglich, dass eine ganze Nation den Hungerstreik regelrecht hat verdrängen können. Man spricht in England erst seit meinem Film wieder über dieses ungleiche Kräftemessen zwischen Thatcher und den Gefangenen. Vor meinem Film wurde darüber 27 Jahre lang geschwiegen – und zwar nicht nur auf medialer und politischer Ebene. Auch die Kunst hat geschwiegen. 1983, also vor über 25 Jahren, malte Richard Hamilton ein Gemälde, das er »The Citizen« betitelte und dessen Motiv aus eben jenen neunzig Sekunden Fernsehbildern stammte. Es zeigt einen in ein schwarzes Tuch gehüllten IRA-Gefangenen in einer Christusähnlichen Pose vor mit Exkrementen beschmierten Wänden. Das war's. Kein Künstler hat sich seitdem je zu diesem Thema geäußert. Immerhin sprechen wir hier über eines der wichtigsten politischen Ereignisse der jüngeren britischen Geschichte, dem viereinhalb Jahre Protest vorausgegangen waren, als die IRA-Häftlinge sich weigerten, die Gefängniskleidung anzuziehen – weil sie sich als politische Gefangene verstanden und nicht

Michael Fassbender als Bobby Sands in »Hunger«

ES GAB KEINE BILDER VOM HUNGERSTREIK, UND BIS ZU STEVE McQUEENS FILM HABEN AUCH DIE KÜNSTLER ÜBER DAS ENGLISCHE TRAUMA GESCHWIEGEN

als Verbrecher, die man in Anstaltskleidung steckt. Sie wuschen und rasierten sich nicht, sie beschmierten ihre Zellen mit ihren eigenen Exkrementen und ihrer Pisse. Anschließend traten einige von ihnen, darunter Bobby Sands, in Hungerstreik. Ich habe mit so vielen unmittelbar an dem ›Dirt Protest‹ beteiligten Personen gesprochen wie möglich. Ich fragte sie über ihr Leben im Gefängnis aus. Mehr und mehr überkam mich das Gefühl, dass wir Nachkommen es diesen einstigen Gefangenen schuldig sind, ihre Geschichte nicht der Vergessenheit anheim fallen zu lassen.

Im Sinne einer ausgleichenden Gerechtigkeit?

Neunzig Sekunden gegenüber viereinhalb Jahren und sechsundsechzig Tagen – das ist ein Ungleichgewicht, das nach einem Ausgleich schreit. Diesen Ausgleich schaffe ich.

Wer die Macht über die Bilder hat, hat die Macht über die Geschichtsschreibung?

Mein Film ist eine Arbeit über Erinnerungen, nicht über die Macht der Bilder. Ich möchte, dass Erinnerungen greifbar werden. Dass die Gefangenen wie auch ihre Wärter nicht zu flüchtigen Geistern werden.

Nicht nur der Zuschauer ›erlebt‹ in »Hunger« den von dem Schauspieler Michael Fassbender gespielten körperlichen Verfall Bobby Sands in geradezu unerträglicher Weise mit, auch das Filmteam tat es während der Dreharbeiten. Das geht weit über traditionelles Method Acting hinaus – im Abspann des Films wird erwähnt, dass Fassbender während seines zehnwöchigen Hungerns eine Krankenschwester zur Seite gestellt wurde, die seinen Gesundheitszustand überwachte.

Die Situation war, wie sie war. Alle haben sehr konzentriert und fokussiert gearbeitet. Wir wussten ja, worauf wir uns eingelassen hatten. Zunehmend fiel uns auf, dass Michael Fassbender mit jedem Tag, der verging, kürzere Aufmerksamkeitsspannen hatte und leichter ablenkbar wurde. Wir vereinbarten bald darauf, dass niemand mehr mit ihm sprechen durfte außer mir. Wir schirmten ihn vom Rest des Stabs ab. Niemand durfte ihm aufmunternd zureden oder ihn nach seinem Zustand fragen. Hätten wir, also Michael und ich, dies zugelassen, wäre er unentwegt abgelenkt oder verunsichert worden. Nach jeder Szene begleitete ich ihn also persönlich in seinen Privatbereich auf dem Set und besprach anschließend mit ihm die nächsten Schritte. Ich war in diesen Tagen sein einziger Ansprechpartner.

Eine Szene, die sicher Unruhe in die Dreharbeiten gebracht hat, ist jene, in der eine paramilitärische Einheit zwei nackte Häftlinge in einem Gefängniskorridor blutig prügelt.

Der Dreh war furchtbar – vor allem für mich. Die Szene wurde aufgrund der beengten räumlichen Verhältnisse mit einer Handkamera gefilmt. Ich als Regisseur passte da schlichtweg nicht mehr körperlich hinein. Also schaute ich mir, ganz entgegen meiner sonstigen Angewohnheit, das Bild auf einem kleinen Monitor an. Ich hörte die echten Schmerzensschreie der Schauspieler, die verprügelt wurden, und sah die Sequenz auf dem Bildschirm. In dieser Situation verging die Zeit langsamer als sonst. Mir wurde bewusst: Ich bin der Chef. Alles hört auf meinen Befehl. Das alles geschieht, weil ich es so will. Eine furchtbare Situation. Ich ließ die Schlägerei abbrechen. Mich hat es dann überrascht, dass beide Seiten, also die Verprügelten wie die Prügelnden, den Take wiederholen wollten. Sie waren einfach so sehr in ihren Rollen, dass ihnen wohl

klar war, dass getan werden musste, was getan werden muss. Also wiederholten wir die Szene. Danach gingen wir wortlos auseinander.

Gleichzeitig ist »Hunger« über weite Strecken sehr meditativ inszeniert. Es wird kaum ein Wort gesprochen, die Bilder haben trotz oder gerade wegen ihrer klaustrophobischen Natur eine ungemein poetische Qualität.

Man denkt bisweilen, man befände sich in einem Stummfilm, obwohl man natürlich Geräusche hört. Dadurch, dass über weite Strecken kein Wort fällt, schärfen sich die Sinne – und eine solche Vergeltungsaktion, wie sie von der paramilitärischen Einheit gegenüber den beiden wehrlosen Gefangenen ausgeübt wird, wirkt dadurch umso härter. Ich weiß aber nicht, ob ich Ihre Beobachtung teilen möchte, dass es sich um eine poetische Qualität handelt. Ich bin diesen Film vielmehr sehr praktisch angegangen. Es gibt eine Szene, in der ein Wärter einen langen Gang desinfizieren muss. Die Häftlinge haben den Korridor zuvor mit ihrem Urin und ihrem Kot regelrecht überschwemmt. Ich zeige die Szene in voller Länge, sie zieht sich endlos hin. Während wir dem Wärter dabei zuschauen, wie er sich durch diesen Gestank arbeitet, kann der Zuschauer ein unmittelbar zuvor gezeigtes 22-minütiges Gespräch zwischen Sands und einem Priester verarbeiten. Diese Szene hat also eine praktische Funktion, sie schafft ein Moment der Kontemplation, der Zuschauer soll den vorangegangenen Dialog verdauen können. Möglich, dass ein Zuschauer also eine gewisse poetische Qualität in der Szene entdeckt. Ich möchte aber darauf hinweisen, dass wir in fast jedem x-beliebigen Hollywood-Actionfilm weitaus mehr Gewalt zu sehen bekommen als in meinem Film. »Hunger« unterscheidet sich von diesen Filmen in dem Sinne, dass die Gewalt spürbar wird als das, was sie ist. Ihr geht jede unterhaltende Qualität ab.

Das 22-minütige Gespräch ist der zentrale Moment Ihres dreiaktigen Films.

Wir konnten diesen Dialog, der 17 Minuten lang ohne einen einzigen Schnitt auskommt, nur drehen, weil wir einen von Michelangelo Antonioni erfundenen Trick anwandten: Wir filmten nur jedes zweite Bild, was die Kapazität der Filmrolle verdoppelte. Und während diese Methode früher dazu führte, dass das Bild beim Abspielen zu flackern begann, können wir heute auf digitalem Wege die fehlenden Bilder am Computer ergänzen und anschließend alles wieder auf Film umkopieren. Ganz pragmatisch konnten wir das Gespräch über die Gründe, die für das Leben, und die Gründe, die für das Sterben sprechen, so in der nötigen Komplexität abbilden.

Sie sind als Videokünstler berühmt geworden, haben 1999 den Turner Prize gewonnen – und dennoch sagen Sie in Interviews, dass »Hunger« keine künstlerische Arbeit sei, sondern ein Spielfilm. Haben Sie das Lager gewechselt?

Ich weiß nicht. Ich habe nur versucht, den Film so gut zu drehen wie ich konnte. Ich habe versucht, meinem Thema gerecht zu werden. Vielleicht liegt es in der Natur der Sache, dass jede Form ihre eigenen Regeln hat. Wenn ich als Künstler beschließe, einen Film in üblicher Spielfilmlänge zu drehen, werde ich gemessen an anderen Spielfilmen – und nicht an Videokunst. Das ist unausweichlich. Allerdings ist es sicherlich so, dass meine bisherige Laufbahn und meine Videoarbeiten mir eine gewisse, für mich selbstverständliche Freiheit mit auf den Weg gegeben haben. Ich ignoriere oft formale Konventionen, weil ich mich um diese nie habe scheren müssen. Ich schneide nicht alle fünf Sekunden, bloß weil unser Auge auf diese Schnittgeschwindigkeit konditioniert ist. Aber das macht aus »Hunger« noch lange keine experimentelle Videoarbeit. »Hunger« ist ein Spielfilm.

Also sprechen wir mit einem Filmregisseur, nicht mit einem Künstler?

Auf »Hunger« bezogen: ja. Andererseits ging ich drei Monate auf die Filmhochschule in London. Ich verließ sie, nachdem man mir verboten hatte, die laufende Filmkamera in die Luft zu werfen, um zu gucken, was passiert. Mir wurde unmissverständlich gesagt: Es gibt klare Grenzen auf dem Weg zur eigenen Form. Das habe ich als dermaßen einengend empfunden, dass ich es habe sein lassen. Erst mein Erfolg als Künstler hat es mir erlaubt, einen Film zu drehen, in den mir niemand hineingeredet hat. Ich habe mit meinen Geldgebern bei Channel 4 im Vorfeld härteste Kämpfe ausgefochten. Bis sie mir vertrauten.

In London läuft Ihr Film seit Anfang des Jahres in regulären Kinos – mit großem Kritiker- und Publikumszuspruch.

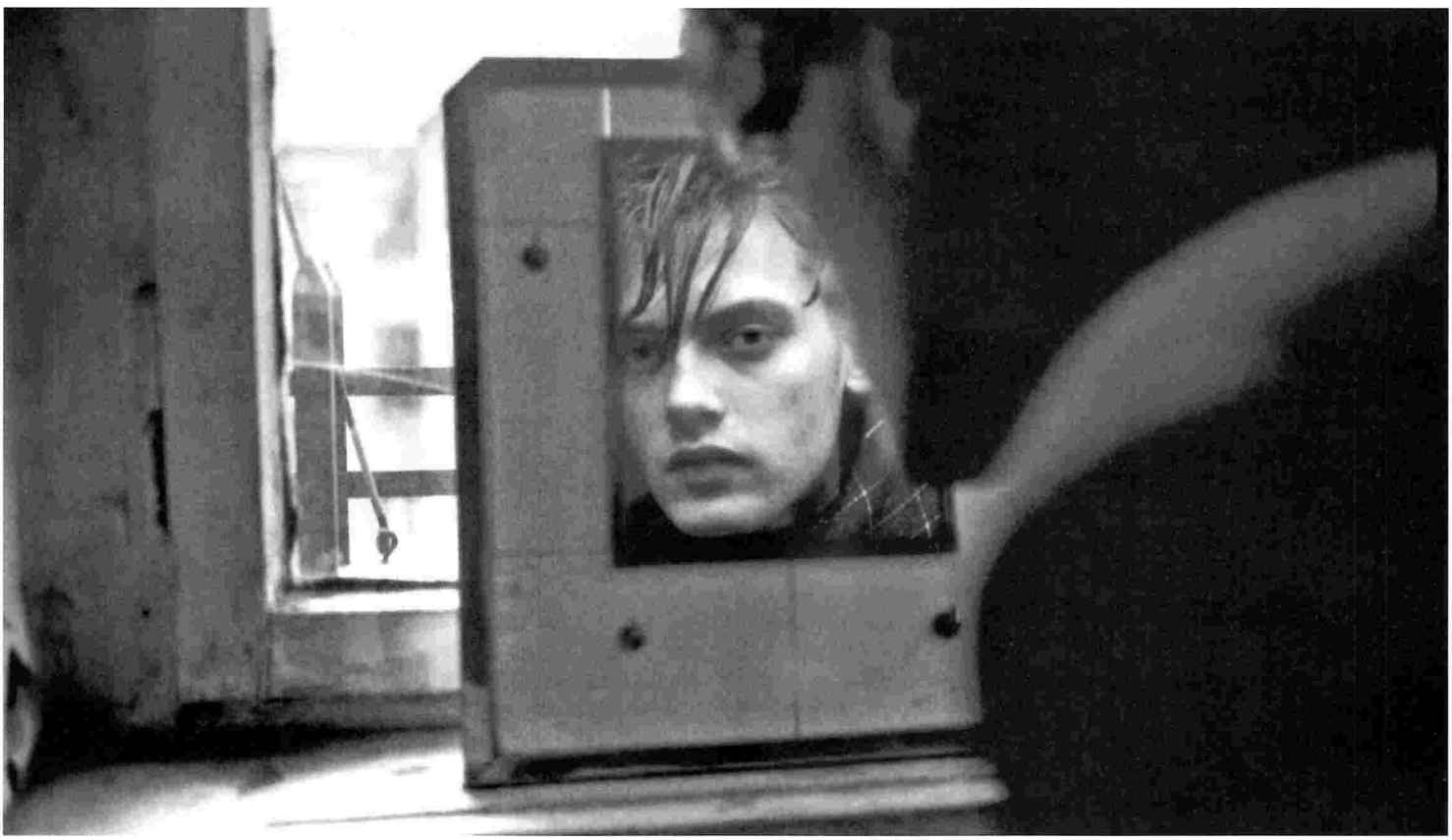
Man könnte sagen: Ich habe den Crossover in den Mainstream fast lautlos vollzogen. Mein Film beweist, dass man ein solches Werk ganz regulär im Kino zeigen kann. Ich wurde von der Medienresonanz völlig überrascht. Klar kenne ich es, dass Artikel über mich in der Kunstpresse veröffentlicht werden. Das ist für einen Turner-Preisträger vermutlich selbstverständlich. Aber dass »Hunger« plötzlich in der britischen Tagespresse und in Filmmagazinen diskutiert werden würde – das habe ich mir nicht träumen lassen. Ich schwöre: Es hat mich ebenso überrascht wie erfreut.

Steve McQueen wird Großbritannien auf der Biennale vertreten, die am 7. Juni 2009 in Venedig eröffnet. Ein Starttermin für »Hunger« in Deutschland ist noch nicht bekannt.

FELDE
PLATTEN SPIELER
THOMAS MEINECKE & KAREN DUVE SPRECHEN ÜBER MUSIK & PLATTEN-COVER
11. MAI / 21 UHR / HAU 2
HALLESCHES UFER 32 / BERLIN
WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE
T. 030 - 259004 27
Artist Films and Films on Art
Image Movemen
ORANIENBURGER STRASSE 18
10178 BERLIN
P. +49.30.3088.197.80
INFO@IMAGEMOVEMENT.DE
Galerie Max Hetzle
André Butzer
1. Mai – 13. Juni
Zimmerstraße 90/91
Berlin-Mitte
Yves Oppenheim
1. Mai – 13. Juni
OsramHöfe
Oudenarder Straße 16 – 20
Berlin-Wedding
www.gallery-weekend-berlin.de
www.maxhetzler.cor
BLACK DICE
MI AMI
GAVIN RUSSOM
21.04.
FESTSAAL KREUZBERG
GALERIE FÜR MODEFOTO GRAFIE
ANDERS EDSTRÖM
DIMANCHE
KIRSTEN HERMA
SCHRÖDERSTRASSE 13 10115 BER
T +49 30 275 81
DONNERSTAG, FREITAG, SAMSTAG 12 - 18 U
UND NACH VEREINBARU
WWW.GALERIEFUERMODEFOTOGRAFIE.C

DUNKLER GLANZ DER OSTBERLINER KLASSIK

Sven Marquardt



TEXT: KITO NEDO **FOTO:** SVEN MARQUARDT

Exemplarisch lässt sich an der Verweigerungskarriere des Fotografen Sven Marquardt eine stolze ostdeutsche Selbstbehauptungsposition lesen, die beweist: Wo ein Wille ist, ist auch eine Tür.

»Die Schönheit«, sagt Sven Marquardt, »die jeden Tag an einem vorbeirauscht, die interessiert mich nicht.« Er habe da, sagt der 1962 in Ostberlin geborene Fotograf, »seine eigene Definition«. Wie die genau aussieht, darüber muss er nicht viele Worte verlieren, dafür gibt es seine Bilder. In denen ist die Essenz des ewig kaputten Berlin-Glamours mindestens der letzten dreißig Jahre enthalten. Dass ihm deswegen schon gebührend Ehre und Beachtung widerfahren wäre, kann man jedoch nicht behaupten. Was die Fotografie betrifft, ist Marquardt, der im Zweitjob als Türsteher des Berliner Clubs Berghain arbeitet, der Schattenmann in der zeitgenössischen Szene. Von ihm gibt es keine Kataloge – wer sich einen Überblick über sein Werk verschaffen will, der muss es sich mühsam aus verstreuten Berghain-Flyern, Ostgut-Ton-Plattencovern, raren Ausgaben der DDR-Modezeitschrift »Sibylle«, den Gloss-Magazinen »Front« oder »Quest« und diversen Webseiten selbst zusammenstoppeln. Erst in diesem Winter gab es unter dem Titel »Marquardt« in der Berliner Galerie Merry Karnowsky eine erste kleine Retrospektive.

Tatsächlich begann Marquardts Fotografenkarriere schon in den frühen achtziger Jahren – nach einer Ausbildung zum Kameramann beim DDR-Fernsehen. Seitdem inszeniert er fast ausschließlich Menschen – und ab und zu mal einen Kampfhund. Ein Genre-Dogmatiker ist Marquart trotzdem nicht. Ganz im Gegenteil: Bei seinen Porträts fragt man sich des Öfteren, ob man hier nicht eher von Architekturfotografie sprechen müsste. Denn Marquardt liebt es, seine Models zu verschnüren, zu verkleiden und mit Accessoires zu behängen, bis sie aus seinen großformatig abgezogenen Schwarzweiß-Fotos mit der morbiden Eleganz von bröckeligen Barockfassaden herausschauen. Dabei nimmt der Künstler es seinen Subjekten nicht übel, wenn sie schon von sich aus visuelle Aufrüstung betreiben: Oft handelt es sich bei den Fotografierten um großflächig tätowierte und gepiercte Menschen, die ihre Körper bereits lange vor dem

Zusammentreffen mit ihrem Fotografen einem ästhetischen Eskalationsregime unterworfen haben. Dadurch gewinnen seine Bilder auch jenseits technischer Fragen wie dem Verzicht auf Kunstlicht eine Art von dokumentarischer Qualität. Weil Marquardts Begriff von ›Style‹ eine existenzialistische Dimension besitzt, verwischt oft die Grenze zwischen den Rollen und den Akteuren, die sie verkörpern. In diesem Licht betrachtet, handelt es sich um die letzten Bilder der ›analogen Bohème‹: Leute, die ein wildes Leben führen, und denen man das auch ansehen soll.

Wo also liegt die Schönheit, von der Marquardt spricht? Die eigentümliche Spannung, die seinen Fotoarbeiten entspringt, gründet auf der seltenen Kombination zweier Dinge: Kaputtheit und Humor. Was Marquardt mit den meisten seiner Models teilt, ist der Hang zur Übertreibung, der Tanz um den Punkt, an dem ostentativ zur Schau getragene Härte in Slapstick umzukippen droht. Nur so lässt sich erklären, dass der hantelschwingende Techno-Shanty-Sänger Roger Baptist alias Rummelsnuff bei Marquardt zur Muse avanciert. Einmal lichtet Marquardt ihn ab wie eine Festung: Zwischen kürbisgroßen Bizepsmuskeln glänzt ein Rinnsaal von Schweiß, während sich im Hintergrund Lichtschächte einer verlassenen Industriekathedrale in die Höhe ziehen. Ein andermal gibt Baptist durchaus glaubhaft den Kirmestechno-Proll mit Muskelshirt und Trillerpfeife, der sich mit einer mageren Berliner Umlandschönheit und einem unbehosten Fabelwesen zum grotesken Gruppenbild zusammenfindet. An einer Neuauflage des altbekannten Freakshow-Topos ist es dem Fotografen jedoch offensichtlich nicht gelegen, vielmehr steht er gemeinsam mit seinen Akteuren im Dienst einer ›Neo-Burleske‹. »Eindeutigkeiten versuche ich in meinen Bildern immer zu brechen«, erläutert Marquardt das Arbeitsprinzip: »Zum Anzug trägt man Ledermaske.« Weil der Fotograf auf Ambivalenzen beharrt, entstehen Bilder, die im besten Fall – auch wenn man sie als Modefotografie bezeichnen könnte – ihre Gültigkeit über den Zeitpunkt ihrer Produktion hinaus behalten und so in heftiger Umarmung dieses Widerspruchs ihren funktionalen und also flüchtigen Charakter ad absurdum führen.

Angeeignet hat sich Marquardt den fröhliche Willen zur Bricolage schon zu DDR-Zeiten bei den avantgardistischen Modeperformancegruppen »CCD« (»Chic Charmant und Dauerhaft«) und »Allerleirauh«, bei denen er kurz vor der Wende zum Hausfotografen avancierte. Ebenso wie er Anfang der sechziger Jahre geboren, schufen sich die Mitglieder dieser losen Gruppen, die sich größtenteils aus den Kindern des arrivierten intellektuellen Mittelstandes rekrutierten, parallel zur DDR-Tristesse eigene Freiräume, indem sie im Do-It-Yourself-Verfahren gängige Stoffe und Leder mit industriellen Materialien wie Eingeweidebeuteln aus der Charité, Duschvorhängen oder Abdeckfolie für Erdbeeren zu absurden Kreationen kombinierten, um diese dann bei semi-offiziellen Modeperformances zu präsentieren. Der Ehrgeiz, sich mithilfe der Improvisation aus den profanen Alltagsutensilien der DDR eine neue glamouröse Identität zu basteln, half, der Langeweile, Lähmung und dem Erstickungsgefühl etwas anderes entgegenzusetzen. Ein Spruch der Allerleirauh-Leute lautete damals: »New York ist dort, wo wir sind.« Obwohl sich die Gruppe

IM REAL EXISTIERENDEN SOZIALISMUS WUCHS EINE GANZE GENERATION IN LIEBE ZUM MORBIDEN AUF

nach dem Fall der Mauer bald auflösste, wurde ihre Ästhetik wenig später im Theaterkontext prägend – etwa in Bert Neumanns Bühnenbildern an der Berliner Volksbühne.

Neben der am westlichen New-Wave- und Punk-Gestus geschulten Verweigerung des Einheitslooks waren es auch die ›anderen‹ Orte, an denen man zu Ost-Zeiten Andersartigkeit demonstrieren konnte. Während sich ein Großteil der offiziellen Jugendkultur in staatlich kontrollierten Betonwürfel-Jugendclubs abspielte, traf sich die Bohème in einschlägigen Cafés oder streunte durch die Abrisshäuser. »In der DDR hing die Lust an den morbiden Orten vielleicht damit zusammen, dass man nicht reisen konnte«, erklärt Marquardt seine Vorliebe für den Ruinenschick, dem er in seinen Fotos bis heute huldigt. »Damals ging man in Abbruchhäuser, wo man sich zumindest in Gedanken, Träumen und Wünschen auf eine Reise begeben konnte.«

In den heruntergekommenen Altbauvierteln des real existierenden Sozialismus wuchs eine ganze Generation in Liebe zum Morbiden auf. So erinnert sich etwa Tina Bara, die neben Marquardt, Robert Paris und Jörg Knöfel in den späten Achtzigern zu einem Kreis junger DDR-Fotografen und Künstler gehörte: »Dieses ganz Verfallene vom Prenzlauer Berg ist mir ziemlich in die Seele gekrochen. Dadurch haben die Bilder eine spezifische Ästhetik, auf der einen Seite die schlechte Technik, auf der anderen Seite das Expressive und Morbide, das aber nicht gesucht oder inszeniert, sondern Teil unseres Lebens war.« Nach der Wende erwies sich diese existenzialistische Note für viele Fotografen als nicht gerade vorteilhaft für einen Neustart in den Strukturen des westdeutschen Medien- und Kunstbetriebs. Nachdem Marquardt mit seinen Abzügen hoffnungsfroh durch die Hamburger Magazinredaktionen getingelt war, musste er feststellen, dass die Redakteure mit seiner Art von Bildern nichts anfangen konnten. Einmal, so erinnert er sich, habe ihn ein Redakteur sogar gefragt, ob diese von ihm fotografierten Leute überhaupt noch am Leben seien. Die Hoffnung auf Selbstverwirklichung erwies sich als Illusion, die Anpassung an die dominierende Geschmackskultur – der Preis für das Weitermachen als Fotograf – war Marquardt zu hoch. »Ich hatte schließlich das Gefühl, mit meinen Fotos nichts mehr sagen zu können«, erinnert er sich.

Also legte er die Kamera beiseite und fing als Türsteher in der Berliner Technoszene an, ließ sich tätowieren und feierte die Nächte durch: »Die neunziger Jahre waren nicht meine kreativsten Jahre, ich musste mich neu erfinden, mir selbst treu bleiben und war trotzdem auf der Suche.« Doch seit fünf, sechs Jahren ist Marquardts Interesse an fotografischer Produktion und Kollaboration wieder erwacht. Mit dem Szenografen und Stylisten Viron Erol Vert hat er einen Kreativpartner gefunden, mit dem er auch größere, freie, thematisch fokussierte Projekte realisiert. Vor zwei Jahren präsentierte das Duo etwa im Berghain mit der viel beachteten Ausstellung »13 Monde« eine Serie von inszenierten Fotografien, die sich im Stil einer Hommage auf eine Reihe von Fassbinder-Filmen bezogen.

Dass sich nun die Leute wieder für seine Fotos interessieren, wofür nicht zuletzt die erfolgreiche Retrospektive bei Merry Karnovky spricht, findet Marquardt ein wenig bizarr. Denn eigentlich hat sich an seiner Arbeitsweise wenig geändert. Nur das Publikum, das heute sein Werk feiert, ist ein anderes. Wenn er von Galeristen gesagt bekommt, dass seine Bilder durch alle Raster fallen, weil man sie weder der Mode noch der Kunst zuschlagen könne, bleibt er gelassen. Denn nach all den Jahren befinden sie sich schon jenseits zeitgeistiger Wirrnis – man ahnt die Aura dunkel schimmernder Berliner Klassik.

www.marquardtfotografie.com
www.viaux.com
www.mkgallery.com

WO EIN KALAUER IST, IST AUCH EIN SINN

Gunter Reski

TEXT: THOMAS SCHÖNBERGER **BILD:** GUNTER RESKI / VICE VERSA VERLAG, BERLIN

Eine Wand anstelle einer Leinwand zu bemalen, ist auch heute noch ein probates Mittel, um im Kunstbetrieb für etwas Verwirrung zu sorgen. Das weiß auch Gunter Reski, der in den Fußstapfen Kippenbergers wildert.

Seit den Eskapaden der achtziger Jahre, als Maler wie Jörg Immendorff, Markus Lüpertz und Julian Schnabel das längst totgeglaubte Rollenbild des autonomen, männlichen Künstlergenies wiederbelebten, haftet der Malerei ein gewisser Hautgout an. Einzig der eigenen Schöpferkraft verpflichtet und von einer dandyhaften Selbstinszenierung begleitet, lässt sich diese Pose künstlerischer Legitimation bis ins späte 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Im Volksmund kursiert hierfür auch die Bezeichnung ›Malerfürst‹. Nachdem sich dieses Programm Ende der Achtziger totgelaufen hatte und infolgedessen auch die Malerei für ein paar Jahre aus dem Ausstellungsbetrieb verschwand, zeichnete sich eine Aufspaltung der Malerei ab, die bis zum heutigen Tag anhält. Es stehen sich nun gegenüber: die konservativen Maler mit Originalitätsanspruch und die Gegenstrategen, die zwar noch malen, oft aber nicht mehr rahmen. Erstere halten am traditionellen Format der Leinwand fest und versuchen, die Fläche mit irgendetwas zu füllen, was vorher noch nie dagewesen war – gemäß des Diktums einstiger Avantgarden, das Neue sei stets mit Qualität gleichzusetzen. Ort dieser Art der Produktion ist nach wie vor das Künstleratelier, das eine einsame und existenzialistische Situation hervorbringt, die Qualen und Entbehrungen bereithält und die Kunst in die Nähe von Ausdauer rückt – und von Können. Ein Umstand, der mit dazu bei-

trug, dass diese Malerei vortrefflich von der Blüte des Kunstmarktes profitierte, die vor allem von kunstfernen Käuferschichten zur Entfaltung gebracht wurde – und jüngst bekanntlich zu Ende ging.

Das Gegenmodell zu dieser Tradition – und dies ist dann auch das Lager, zu dem Gunter Reski zu zählen ist – besteht nun darin, sich dem Diktat der Leinwand so gut es geht zu widersetzen. So wie es auch Jonathan Meese auf der ersten Berlin Biennale im Jahr 1998 vormachte, als er ein Zimmer mit Alltagsgegenständen vollpackte, Parolen an die Wand schmierte und auf alles malte, worauf seine Farbe haften blieb: auf Plattencover, Poster, Ausschnitte aus Illustrierten, Fotografien und eben auch auf die rohe Wand. Das war zwar immer noch gemalt, aber eben nicht mehr gerahmt. So ergab sich eine Malerei ohne Bildformat, die sich in diesem Sinne als Installationsmalerei bezeichnen ließe. Hier schwingt natürlich das alte Ideal von der Kunst um der Kunst willen mit – einer ganz ohne ökonomische Zwänge und Hintergedanken produzierten Kunst also –, denn Malerei auf der Wand ist stets immobil und wird nach der Ausstellung wieder demontiert. Hier wird kein Ewigkeitsanspruch mehr erhoben. Ganz im Gegensatz zum Tafelbild, das wegen seiner materiellen Mobilität, bestehend aus Leinwand und Holzrahmen, seit jeher unter dem Generalverdacht der Kritiker steht, kommerziell zu sein. Der neuen Formlosigkeit fällt zugleich also auch etwas Inhaltliches zu – oder wird ihr von Kritikern angedichtet.

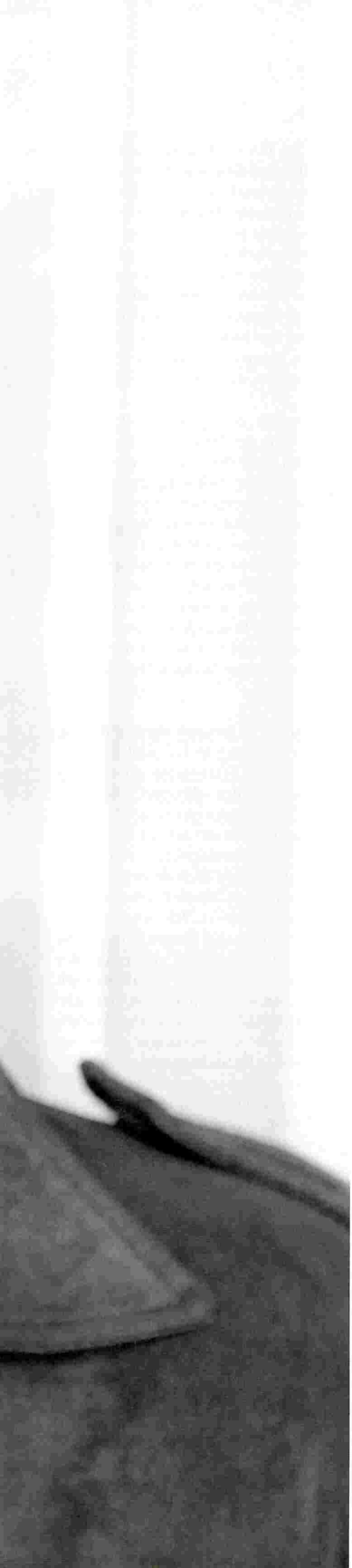
Dass die Wandmalerei als Aushängeschild bestens ankommt, lässt sich nicht zuletzt in den Beiträgen zu Reskis Werkkatalog »Frühe Farben, späte Gründe« aus dem Verlag Vice Versa nachlesen. Dort wird sehr behutsam auf die innerbildliche Welt seiner Arbeiten eingegangen, ohne Vergleiche anzustellen. Gunter Reski, der 1963 in Bochum geboren wurde und bei dem monochromen, nichtgegenständlichen Maler Gottfried Graubner an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg studiert hat, nähert sich mit Vorliebe technisch fortgeschrittenen Bildträgern wie Film, Werbung und Modeaufnahmen an, um sie malerisch weiterzuverarbeiten. Die Filmstills aus »Das Schweigen« von Ingmar Bergman oder aus Sergei Paradjanovs »Die Farbe der Granatäpfel«, die Reski akribisch nachmalt, werden von Sabeth Buchmann in ihrem Katalogbeitrag »Szenen eines Vorstadtkinos« als Auseinandersetzung mit dem weit zurückreichenden Verhältnis von Film und Malerei gelobt, da die Malerei für den Film jahrzehntelang eine Vorbildfunktion eingenommen hätte. Jedoch ist es keineswegs so, wie Buchmann behauptet, dass Reski in der Lage sei, durch das Abmalen jener Filmstills die dramaturgischen Eigenheiten der genannten Filme besser herauszuarbeiten. Die sonderbare Art und Weise, etwas nachzumalen, was bereits als Filmstill eindrücklich existiert, zeugt vielmehr von einer tief sitzenden Skepsis gegenüber der eigenen Gattung, die offenbar nicht mehr in der Lage ist, etwas hervorzubringen, was unangefochtenen Status innerhalb der Kunst besitzt. Zudem ist es seit Erwin Panofsky eine alte Kunsthistoriker-Mär, Film lasse sich ebenso analysieren wie ein Gemälde: nämlich indem man ein eingefrorenes Filmbild aus dem Zusammenhang herauslöst, eben das Filmstill, und anhand dessen den ganzen Film analysiert und interpretiert. Dabei wird das Wesen dieses beweglichen Mediums einzig im technischen Ablauf der Aufnahme, in der ›motion‹, erfassbar gemacht: die Dichte der Szene, die Abläufe, die mit der Kamera eingefangen und anschließend am Schneidetisch montiert werden. Reskis ›Stills‹ aus »Das Schweigen« und »Die Farbe der Granatäpfel« sind deshalb allenfalls als ironischer Kommentar einer längst abgehängten Gattung auf das bewegte Bild zu verstehen.

In der Alltagswelt der Medien kommt es nicht mehr auf Sinnzusammenhänge an, sondern alleine auf die Teilnahme an einem allumfassenden Konsumverhalten, in dem über Codes kommuniziert wird

Zu Reskis Anneignung von Außerbildlichem passt auch sein Gespür für Parolen ohne Sinnzusammenhang. Sätze wie »Amerikanische Versicherungen haben sogenannte Terrororganisationen« oder »Wir sind als Zuschauer in die Rolle des Sicherheitspersonals versetzt«, die er zu einer ausgefeilten Ornamentik über mehrfarbige Flächen mäandern lässt, sind beides Wandarbeiten von 2003 und als »Ohne Titel« ausgewiesen. Die Erstere war in der Galerie WBD in Berlin zu sehen, Letztere in einer Ausstellung im Göttinger Kunstverein. Die von Reski beabsichtigte Bedeutungsoffenheit solcher Sätze, die wie zusammengestückelte Nachrichten-Headlines anmuten, enthalten aber trotz aller Kalauerqualitäten auch einen tieferen Sinn. Sie sagen aus, dass es in der Alltagswelt der Medien keinesfalls mehr auf Sinnzusammenhänge ankommt, sondern alleine auf die Teilnahme an einem allumfassenden Konsumverhalten, in dem nur noch über Codes kommuniziert wird. Oder wie Harald Fricke es in seinem Katalogbeitrag »Textbausteine, Bilderrätsel, Aufmerksamkeitsinseln« ausdrückt, auf das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis von Zuschauer und Event. Allerdings hätte es in diesem Zusammenhang auch nicht geschadet, einen Hinweis auf denjenigen Maler zu platzieren, der als einer der ersten solche Textspiele in der jüngeren Gegenwartskunst unterbrachte. Als nämlich Lüpertz und Co. sich noch im Verlauf der Achtziger mit der Wahl ihrer Herrenschneider zu überbieten versuchten, war es Martin Kippenberger, der mit Sprüchen wie »Dialog mit der Jugend« die Doppelbedeutung von allgemeinverständlichen Slogans in die Kunst implementierte: Als ihn aufgrund seines schnieken Auftretens als Clubmanager des Kreuzberger Clubs SO 36 eine Horde Punks verprügelt hatte, legte Kippenberger anschließend eine Postkarte mit seinem bandagierten Konterfei und besagtem Spruch auf.

Reski bewegt sich also in längst etablierten Kategorien der Gegenwartskunst, von Bad Painting bis zu Street Art oder Slapstick – alles Formate, die durch ihre Nähe zur ›Low Culture‹ immer auch einen Authentizitätsanspruch transportieren. Und somit passt auch Reskis Wahl der Galerie Zwinger Berlin in die Strategie einer Neupositionierung der Malerei, die sich aktuell wieder stärker gegenüber den Konkurrenzgattungen wie Video oder Installation behaupten muss. Die Galerie steht seit über zwei Jahrzehnten, seit ihren Anfängen in Kreuzberg hinter dem Kottbusser Tor bis zu ihrem jetzigen Standort in Berlin-Mitte, für das Kontinuum der Kunstauffassung der ›Genialen Dilletanten‹, in der das Unfertige und Offene stets Devise war. Oder wie es Wolfgang Müller, Gründungsmitglied der Tödlichen Doris ausdrücken würde: Ein ›genialer Dilletant‹ steht zu seinen Fehlern und akzeptiert stets die Realität so, wie sie ist, und bezieht sie deshalb in seine Arbeit mit ein – damit die Kunst nicht zu perfekt wird.

Gunter Reski *»Frühe Farben, späte Gründe«, Hrsg. Starship, mit Texten von Sabeth Buchmann und Harald Fricke, 180 Seiten mit 212 farbigen Abbildungen, Deutsch und Englisch, Vice Versa Verlag, Berlin*



ABER WIE SOLLTE ES SONST SEIN?

Rocko Schamoni

Am 23. April hat der von Lars Jessen nach dem gleichnamigen Erfolgsroman von Rocko Schamoni gedrehte Film »Dorfpunks« Premiere. Eine multiple Karriere vom Sänger zum Wirt zum Quatschmacher zum Bestseller-Autor kommt zum Vorschein. Offenbar mühelos brilliert Schamoni dabei auf allen Parketts. Der 42-Jährige ist ein Meister (fast) aller Disziplinen.

TEXT: CHRISTOPH TWICKEL **FOTO:** DORLE BAHLBURG

Rocko Schamoni, sind Sie ein Schriftsteller?

Nein. Zwischenzeitlich musste ich das mal so sagen, weil man immer nach einer Schublade gefragt wird. Aber ich kann diese Positionen nicht ausfüllen. Für mich sind meine Bücher weniger Literatur, sondern eher Berichterstattungen oder auch Erzählungen. Und es sind Erfindungen. Ich habe mich als Schriftsteller frei erfunden. So wie alles, was ich gemacht habe, nur der Versuch ist, um die nächste Ecke zu biegen, um mir selbst und den anderen zu entkommen und etwas Neues zu entdecken.

Ihr Debüt »Risiko des Ruhms« war 2000 eine Literatur gewordene Verweigerungshaltung. Den einen Gag durch den nächsten erschlagen. Bei Veranstaltungen wie Lesungen arbeiteten Sie mit einer nervenaufreibenden Technik: Sie reihten unerbittlich einen Bruch an den nächsten, bis Sie von Ihrem Publikum eigentlich hätten ausgepfiffen werden müssen.

Das erste Buch war eine Bestandsaufnahme. Ich habe die Schlagtechniken ausprobiert, über die ich verfüge. Es hat mir Spaß gemacht zu sehen, wie laut es knackt, wenn man etwas bricht. »Dorfpunks« war dann der Versuch, über dieses Brechen hinauszugehen. Eine Geschichte zu erzählen, mit der sich Leute identifizieren können, die nachvollziehbar ist und Emotionen erzeugen kann. Und ich hatte keine bessere Geschichte als meine eigene.

Das erste der deutschen Generation-Punk-Bücher, »Verschwende deine Jugend«, spielte in Düsseldorf, Berlin, Hamburg und erzählt die Geschichte einer Avantgarde. Jürgen Teipel hat bei Lesungen gegenüber jüngeren Punks klargestellt, dass ihn Slime und ähnliche Achtziger-Punk-Phänomene nicht interessiert hätten. Sie gehörten in dem Sinne zu den ländlichen Punk-Nachzüglern: zu spät gekommen und ahnungslos. Sie erzählen die Geschichte einer verunglückten Avantgarde.

Wir haben uns dennoch als Avantgarde empfunden, aber das war ja auch einfach, denn die anderen in unserem Umfeld trugen alle Gummistiefel und Cordhosen. Wir hatten dieses Avantgarde-Gefühl vor allem, weil die etwas Älteren – Bert Krohn, Daniel Richter und Ernst Kahl – sehr früh damit anfingen, uns Kunst und Politik um die Ohren zu klatschen. Marx und Dialektik und so, mit 15 sollten wir uns das schon reinpauken. Es ging um Musik, Kunst, Kleidung und Politik, um das Gefühl, vorne dabei zu sein. Lustig, dass das auch auf dem Land funktioniert. Und gleichzeitig waren wir abgeschottet, weit

entfernt vom Geschehen. Es gab zwar einen Input, aber keine Möglichkeit eines direkten Vergleichs. Dadurch haben wir einfach alles mit allem verbunden, wir machten keine Qualitätsunterschiede. Ob GBH oder Der Plan: Das war alles geil. Hat uns keiner verboten.

Generationsbücher sind in erster Linie Wohlfühlbücher. Man soll alles wiedererkennen, den Sound, die Gerüche, die Produkte: »Das kenne ich auch.«

Die Mainstream-Frage stellt sich ganz klar: Wie schlägt man den nächsten Haken, um nicht dem Mainstream zu erliegen? Zu meinen Grundtechniken gehört es, vorher zu flüchten. Spätestens dann, wenn ich merke, dass ich eingeholt werde von dem, was ich erzeugt habe. Ich fand Erfolg immer unsexy. Vielleicht zu meinem finanziellen Nachteil, aber zum Vorteil meines Rufes. Das hat sich in den letzten Jahren auf Kosten meiner Sexiness geändert.

War das jetzt eine Kurzfassung Ihrer Karriere als Popstar?

Ja. Ich habe mich als Underground-Adriano gesehen. In anderen Ländern hätte das vielleicht funktioniert, aber nicht in der Bundesrepublik: mit so vielen Widersprüchen trotzdem eine Eindeutigkeit erzeugen zu können. Ich war einmal auf dem Bravo-Cover. Aus dem »O« habe ich herausgeguckt. Einen Moment lang dachte ich: Vielleicht kann ich das einlösen und so einen komischen Anti-Kasper abgeben. Aber ich musste einsehen, dass das eine für mich vollkommen uneinlösbare Rolle darstellte. Als Bravo-Popstar kann man keinen Freiraum mehr behaupten.

Es gibt die schöne Zeile in einem Stück von Tobias Gruben: »Den Leisen und den Feigen / Wollen, müssen wir beweisen / Dass wir für sie mit frei sind / Auch wenn sie darauf scheißen«. Meinen Sie das?

Wie kann man sich in einer Gesellschaft behaupten, die man intuitiv ablehnt? Der gegenüber man aber auch nicht macht- oder kraftlos sein will? Das geht ja nur durch Behauptungen, die nach ähnlichen Mechanismen funktionieren wie die Gesellschaft selbst. Und da wird es dann problematisch, denn du kämpfst mit den gleichen Waffen. Und dieses Problem wird dann zu einer Art Unvermögen. Wir wollten auch mit dem Pudel Club immer etwas sein, das frei von der Gesellschaft ist, das aber in der Gesellschaft anerkanntermaßen ein Platz ist, den man nicht übersehen darf. Ein Widerspruch natürlich. Aber wie sollte es sonst sein?

Was ist mit dem Studio Braun? Sie konnten damit stets eine gewisse Erwartungshaltung erfüllen, aber trotzdem ließ sich das Projekt nicht einfach in die üblichen Entertainmentformate einspeisen. Bei der NDR-Talkshow wirken Sie wie Falschgeld. Offensichtlich sitzen in solchen Momenten Parteien zusammen, die nicht miteinander können.

Eine unglaubliche Abstoßung. Ich habe diese Abstoßung wie Strahlung im Raum empfunden. Es war bizarr. Ich habe wirklich versucht, den Leuten in die Augen zu gucken und ihnen ein gutes Gefühl zu geben, dass sie sich mir gegenüber normal benehmen können. Es ist mir nicht gelungen. Ich weiß gar nicht warum. Wir waren wirklich wie Antipoden.

Kann man diesem Gegensatz mit den Kategorien ›bürgerlich‹ und ›antibürgerlich‹ beikommen? Oder ist das zu kurz gefasst?

Keine Ahnung. Ich kann es nur als Nicht-Funktionieren begreifen. Diese Abstoßungseffekte kenne ich schon, seit ich 15 bin. Immer wenn ich mich in diese Sendungen setze, stürzt alles, was ich auf der Bühne kann, wie ein Kartenhaus in sich zusammen. Ich kann nicht nach diesen Bedingungen funktionieren. Ich spüre die Lüge in jedem Blick, der Interesse suggerieren will, und dann fliegt alles auf. Vielleicht habe ich auch einfach nur ein schweres psychologisches Problem. Leute wie ich, die ihre Biografie später mit Begriffen wie ›Anarchismus‹ romantisieren, haben ihre inhaltlichen Karrieren oft ihrem bürgerlichen, ihrem familiären Hintergrundsdrama zu verdanken. Die freiesten Geister, die ich kenne, haben erstmal ein großes Problem zu Hause gehabt, dem sie es zu verdanken haben, dass sie aus diesem Drama etwas entwickeln konnten: die eigene problematische Figur. So ist es bei den meisten gewesen, die ich als Falschgeld um mich und uns scharen konnte.

»Dorfpunks« zeigt kein Drama, keine Toten und auch keine Liebesgeschichte, sondern Tristesse, Provinz, Gewalt und den Versuch, all dem zu entfliehen

Aber Sie möchten doch auch populär sein und unterhalten. Oder etwa nicht?

Pardon, aber ich kann es einfach nicht anders sagen: Ich bin ein Underground-Typ. Ich bin kein Volkskomödiant wie Helge Schneider, der das sehr gut macht. Der geht über'n Parkplatz und ein alter Opa kommt auf ihn zu: »Sie hier, Ihr Lied, wie geht das noch mal?« Und dann singt Helge Schneider schmerzfrei »Katzeklo«. Ich schäme mich sofort, wenn ich erkannt werde. Manchmal werde ich an einer Konzertkasse vorgewunken, dann könnte ich mich in Grund und Boden schämen und möchte mich am liebsten wieder am Ende der Schlange anstellen, damit das vergessen wird.

In »Sternstunden der Bedeutungslosigkeit« ist die Abstoßung das Prinzip. Die komischen Momente sind unvorhersehbare Einschläge in einer depressiven, hoffnungsarmen Großstadtwelt. Gab es beim Schreibprozess eine Idee von dieser tragikomischen Technik?

Ich habe da zum ersten Mal eine Sprache entwickelt, mit der es möglich war, mit einer starken Depression zu arbeiten und immer wieder bloßzustellen, wie wahnsinnig lächerlich die eigenen Befindlichkeiten und die der anderen sind. Etwas von mir preiszugeben und trotzdem mit der Technik Humor Erlösung zu schaffen.

Ihr Held Sonntag ist jemand, der die Dreißig vielleicht gerade erreicht hat und in einer Lebenskrise steckt. Reizt es Sie, eines Tages einen Familienroman zu schreiben, eine ›reife‹ Midlifecrisis zum Thema zu machen?

Darüber mache ich mir tatsächlich häufig Gedanken. Die elementarsten Erfahrungen finden zwischen 18 und 25 statt, in dem Alter ist man am offensten. Danach erkennt man allmählich, wer man ist. Ich sehe bei mir selbst, dass ich vor vielen Dingen keine Angst mehr habe. Ich muss nicht mehr auf der Straße einfach losrennen vor Panik, was ich in dem Alter damals gemacht habe. Ich habe öfters so Panikschübe gehabt und Notfalltabletten mit mir rumgeschleppt. Aber ich vermisse diese Selbstunkenntnis auch. Weil ich weiß, dass ich mich damals vier Mal in der Woche neu erfinden konnte. Das kann ich alles nicht mehr, weil ich mich gefunden habe, ich selbst bin. Man selbst zu werden heißt auch, überhaupt nicht frei zu sein. So frei wie ich jetzt von meinen Ängsten bin, so unfrei bin ich von mir selbst geworden. Und ich weiß nicht, ob ich über eine so festgelegte Gestalt wie mich selbst schreiben kann. Mein Verlag sagt: Du hast doch ein interessantes Leben, Benjamin von Stuckradt-Barre schreibt doch auch darüber, wie er auf Lesetour fährt. Aber ich kann das nicht.

Und wie geht es dann weiter?

Ich habe jetzt sechs Bücher angefangen. Ich weiß einfach noch nicht, wie ich einen Schritt machen kann, wie von »Dorfpunks« zu »Sternstunden«, um weiter vorzudringen

in eine Sphäre der Wahrhaftigkeit. Ich möchte eigentlich darüber schreiben, was die Menschen in dieser Stadt und in diesem Land sich gefallen lassen. Manchmal denke ich, gerade unter den jetzigen Umständen und bei all den Skandalen der letzten Zeit: Es müsste überall ein permanenter Aufschrei zu hören sein. Die Leute müssten eigentlich wie auf dem berühmten Munch-Gemälde schreiend durch die Gegend laufen. Kranke Menschen in einer kranken Welt. Aber es scheint das Gegenteil der Fall zu sein. Man schaut entspannt dabei zu, wie man abserviert wird. Mir geht es darum, die Abstoßung von der Welt zu beschreiben. Was hätte ich sonst zu erzählen?

Sie gehen offen damit um, dass Sie Depressionen haben, dass Sie damit arbeiten. War das für Sie immer selbstverständlich?

Ich hatte mal eine kurze spirituelle Phase, da ging es mir gut, weil ich glaubte, ich hätte Kontakt zu Gott. Meine Freundin hatte mich verlassen, und ich war zum ersten Mal richtig alleine. Wahrscheinlich habe ich damals zum ersten Mal einen Draht zu mir selber bekommen und das für einen Draht nach oben gehalten. An dem Tag, als ich Gott wieder von seinem Thron stürzte, weil er ein Trugbild war, sind die Depressionen zurückgekommen und für immer geblieben. Das ist der Preis der Freiheit. Ich habe irgendwann für mich erkannt, dass ich das nicht von mir trennen darf, dass das zusammengehört mit mir.

Und dann kann und soll man das auch sagen?

Ich finde ja. Lange genug hat die Depression mich ausgebeutet und mir meine Kraft genommen, jetzt nutze ich wenigstens meine Fähigkeit, darüber zu schreiben, und kann es so umdrehen. Wir leben in einer stark abhängigen Beziehung zueinander.

Es gibt seit einiger Zeit die These, dass die Punk-Verweigerung im Grunde ein spätes, aber nachhaltiges Erfolgsmodell ist. Lorenz Schröter etwa hat im SZ-Magazin vor einiger Zeit an den Oehlen-Brüdern, Daniel Richter, Schorsch Kamerun, Tim Renner, Ihnen und einigen anderen zu beweisen versucht, dass die Punk-Vergangenheit Sie alle »mit einer besonderen Energie und Durchsetzungskraft ausgestattet« habe.

Als wenn wir quasi getarnt in den Kampf gezogen wären, um insgeheim auf die Chefsessel derjenigen zu klettern, die wir vorher als Arschlöcher beschimpft haben. Als sei es nicht um andere Ziele gegangen, sondern um Erfolg. Ich sehe mich nicht als jemanden, der in der gesellschaftlichen Hierarchie an einen Ort gekommen ist, den er verteidigen möchte. Ich habe keine Machtposition. Ich bin auch nicht besonders stolz auf das, was ich erreicht habe. Ich kann jetzt seit fünf Jahren zum ersten Mal gut davon leben. Von meinem eigenen Werk finde ich im Nachhinein etwa fünfzig Prozent scheiße. Aber es gab eben auch Sachen, die wir gemeinsam erschaffen haben, die richtig gut waren und sind, Orte wie den Pudel Club zum Beispiel. Den haben wir nicht aufgemacht, um erfolgreich zu sein, sondern um uns unseren eigenen Platz zu schaffen. Ich fühle mich immer schäbig, wenn ich als Erfolgsmodell dargestellt werde. »Sternstunden« zum Beispiel ist bevölkert von Toten: Tobias Gruben, Sigurd Müller, Norbert Karl… Alle diese Gestalten sind Tote, die ich wieder zum Leben erwecken wollte. Die waren zum Teil viel weiter als ich. Eine solche Erfolgsthese tut aber so, als hätten die ihr Leben umsonst gelebt – was ich nicht so empfinde.

Ein wiederkehrendes Motiv bei Ihnen ist dieser überaffirmative Businessjargon. Der taucht in Ihrem Werk, bei Studio Braun oder auch im Zusammenhang des Pudel Clubs immer wieder auf. Ihr Label Nobistor wirbt damit, »das aggressiv expandierende Avantgarde-Trademark« zu sein.

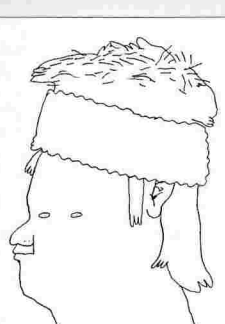
Für mich sind das anarchistische Schilder, die ein Stück Land nach innen und nach außen abgrenzen. Wer diese Schilder nicht lesen kann, prallt ab und kann das Land nicht betreten. Viele sagen auch: Das finde ich ekelhaft, diese Ironie. Für mich ist das ein Markierungs- und Verweigerungsmodell. Hier hört die Welt auf, und hier fangen wir an. Manchmal sind die Zeichen gelinde gesagt plump, was mir aber ganz gut gefällt. Ein plumpes Stück Holz als Markierung, dahinter tut sich dann das feine Netzwerk auf.

»Dorfpunks« *Deutschland 2009 Regie: Lars Jessen. Mit Cecil von Renner, Ole Fischer, Pit Bukowski, 93 Min. (Pfiff Medien) Start: 23. April*

FELDE

Festsaal Kreuzberg & Twisted Robot Presents:
21.04. BLACK DICE / MI AMI / GAVIN RUSSOM
05.05. CASIOTONE FOR THE PAINFULLY ALONE
10.05. GREAT LAKE SWIMMERS / SUSIE ASADO
17.05. THE MAE SHI / ABE VIGODA
Festsaal Kreuzberg
Skalitzer Str 130
10999 Berlin www.twistedrobot.com

Kultur Medien Bildung
Bachelorstudium. 6 Semester. In Ludwigsburg bei Stuttgart. Beginn Wintersemester. Jetzt bewerben!
Musik. Film. Theater. Kunst. In Theorie und Praxis. Projekte, Praktika, Auslandssemester.
www.ph-ludwigsburg.de/kumebi


SMALLVILLE-RECORDS.COM

FELDER IN SPEX
1 BIS 4 FELDER KÖNNEN KOMBINIERT WERDEN
EIN FELD KOSTET NICHT VIEL:
1 Feld, 1 Ausgabe = 200 Euro
1 Feld, 3 Ausgaben = 450 Euro
1 Feld, 6 Ausgaben = 720 Euro
JE MEHR FELDER, DESTO GÜNSTIGER PREISE AUF ANFRAGE
BUCHUNG UNTER:
felder@spex.de

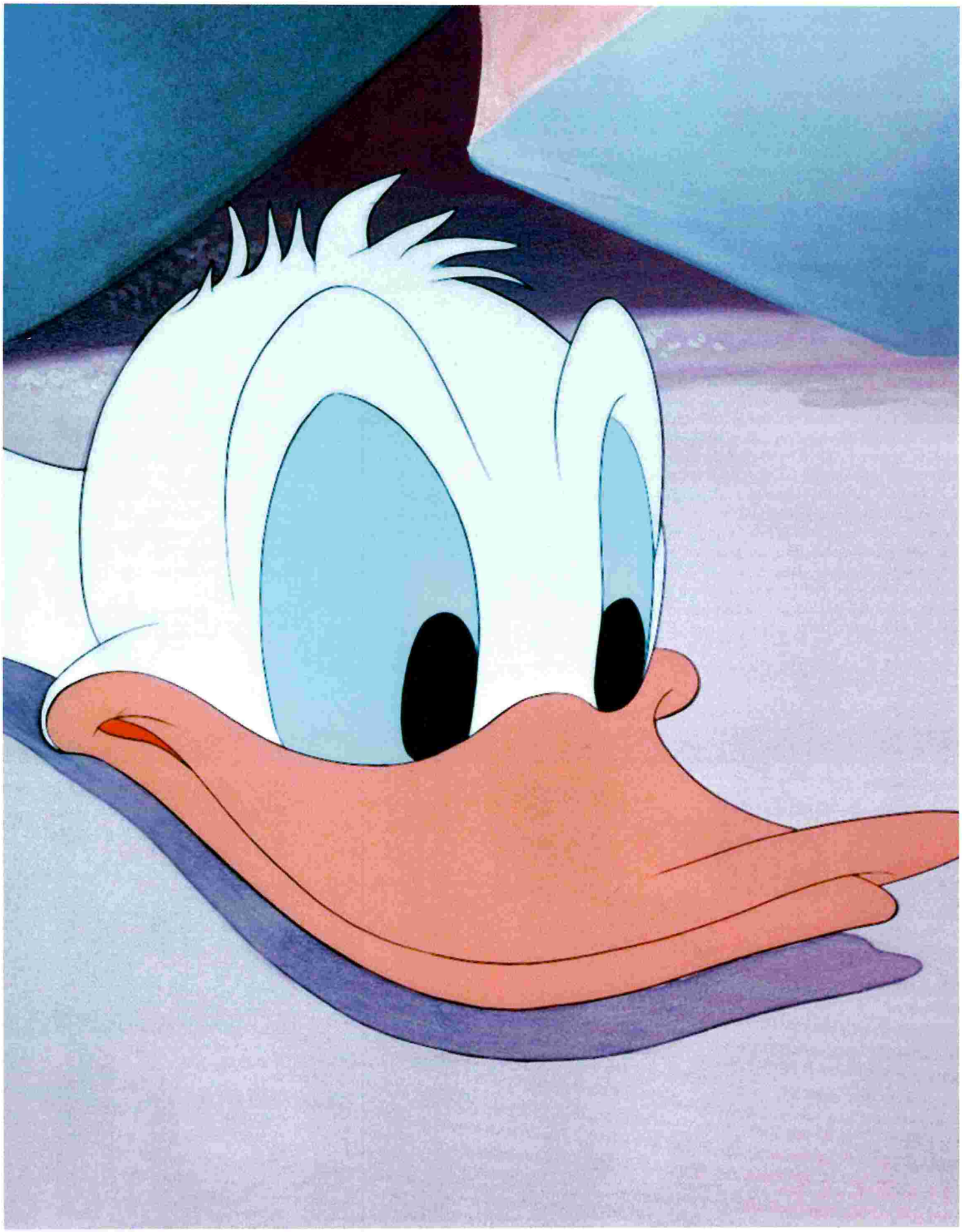
Gestaltung zum Straßenpreis
grafikstrich.de
Haus- und Bürobesuche.
Gleich anmelden und Frühbucherbonus kassieren!!!

Themroc
Restaurant der Situationistischen Internationale in Berlin. Montags Ruhetag. Dienstags bis Sonntags ab 18.30 Uhr geöffnet. Themroc: Torstraße 183. Reservierungen: Telefon 0162 – 425 11 21

INTRANSIT 09
RESISTANCE OF THE WIDERSTAND DES OBJECT OBJEKTS
11. – 21. Juni Performing Arts Festival in Berlin
HAUS DER KULTUREN DER WELT
www.hkw.de

OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE
Ein Film von Bruce LaBruce
Der offizielle Soundtrack
CD / Doppel LP
crippled.com

Centraltheater/Skala
11.4. Miss Kittin & The Hacker
14.4. Haldern Pop Tour Wildbirds & Peacedrums / Hjaltalín / Marching Band
25.4. Kevin Blechdo Mrs. Pepstein
29.4. CocoRosie
www.schauspiel-leipzig.d



BIS DASS DIE DINGE, DAS UNIVERSUM UND DIE FIGUREN IN SICH ZUSAMMENFALLEN

75 Jahre Donald Duck

Er war nicht der erste Superstar des jungen Cartoon-Formats, aber er war der erste, der einen Superstar zu Fall brachte: Neben dem cholerisch-selbstgerechten Donald Duck hatte die biedere Mickey Mouse nichts mehr zu melden. Spät, aber nicht zu spät entsinnt sich jetzt Rechteinhaber Disney daran, dass es ein Publikum gibt, welches die Kurzfilme mit Donald Duck in der Hauptrolle nie bloß als Kinderunterhaltung abgetan hat. Kulturtheoretiker Klaus Theweleit schreibt in dieser Spex über die DVD-Serie »Donald im Wandel der Zeit«, deren dritter Teil nun erscheint.

TEXT: KLAUS THEWELEIT **BILD:** © DISNEY / DFD DEUTSCHER FOTODIENST (SZENE AUS »DONALD GEHT IN DIE LUFT«, 1953)

Der 75. Geburtstag einer wirklichen ›Celebrity‹, des hochverehrten Weltbürgers und Tiermenschen Mr. Donald Duck, ist zu begehen. »For he's a jolly good fellow?« No, no, no! Dieser eher unangenehme Typ, gekennzeichnet durch seine Ausbrüche wilden Jähzorns, dabei des öfteren ein hämisches Arschloch, kroch – nicht aus dem Ei: Er schlüpfte aus der Zeichenfeder, im Jahr 1934, dem Jahr 38 in der Zeitrechnung der Comic-Weltler. Es war 1896, im Jahr null dieser Zeitrechnung, dass in Randolph Hearsts Sonntagszeitungen mit den »Katzenjammer Kids« das erste Comic Serial erschien: ganzseitig und in Farbe! Ein Act, »to put the nation together«. Europäer pflegen bis heute nicht zu wissen, dass die ›Sunday Funnies‹ (vor den Klavierwalzen, vor der Schallplatte und vor dem Kino) in den USA als erste Form des ›Entertainment‹ angesehen sind, der es gelang, so etwas wie ein amerikanisches Nationalgefühl zu stiften. Im Jahrzehnt der »Katzenjammer Kids«, orientiert an Wilhelm Buschs »Max und Moritz«, bis zu Windsor McCays »Little Nemo«, orientiert an den Traumwelten Sigmund Freuds, wird eine Unzahl an Kinder- und Tierfiguren bekannt von coast to coast, vertraut und geläufig auch dem letzten Hinterwäldler (oder Hinterweltler, wie Nietzsche Thoreaus ›backwoodsman‹ übersetzte). Alle zusammen wurden gefühlte ›Amerikaner‹.

Zwar war es nur eine Nebenrolle, in welcher Donald, der in einem Matrosenanzug geborene sprechende Enterich 1934 (dem Jahr eins nach Hitlers Machtergreifung, Europas oberstem Cartoonfan) das Licht des Silver Screens erblickte, aber er nahm, wie jener, gleich die ganze Aufmerksamkeit für sich in Anspruch. Die Hauptfigur, das kluge kleine Huhn im Cartoon »The Wise Little Hen«, hatte diesem Neuen nicht viel entgegenzugackern. Dennoch bleibt es zunächst bei Nebenrollen für Donald, des Öfteren in Cartoons, deren Hauptfigur eine gewisse Mickey Mouse ist, Donalds sechs Jahre älteres Geschwister aus dem Hause oder dem Stall Disney.

Erst 1936, als sich die Völker der Welt zum sportlich fairen Wettkampf im nationalsozialistischen Berlin versammeln – die Gruppe von Amerikanern im Olympischen Komitee, die einen Boykott der Spiele in Berlin verlangt hatte, unterlag mit einer Stimme der Mehrheit um Avery Brundage –, gelangt Mr. Duck in den Olymp der Figuren mit eigenem Markenzeichen. »Donald und Pluto« ist der erste eigene Cartoon, 1937 folgt »Don Donald«: Donald zu Pferd als spanischer Caballero mit Gitarre, singend unterm Balkon von Donna Daisy Duck. Es setzt einen saftigen Begrüßungskuss (die spätere komplette Entsexualisierung dieses Paars im ›Kindercomic‹ hat noch nicht eingesetzt), aber ein störrischer Esel hat was gegen die Liebessäuseleien, und die Kette von Ereignissen, in der sich comichaft entfaltet, was auf Deutsch die ›Tücke des Objekts‹ genannt wird, wird von der Leine gelassen; bis die Dinge und Figuren in sich zusammenstürzen, nur anders als die europäischen zur selben Zeit. Komischer! Anarchistischer! Europa zieht auf den Krieg zu, Amerika zieht (noch) ins Kino. Dort gibt es vor dem Hauptfilm die Shorties, sehr häufig Animated Cartoons von fünf bis zehn Minuten Länge. Und hier ist es Donald, der im Lauf der nächsten Jahre allen anderen, einschließlich der amerikanischen Nationalheiligen Mickey Mouse, den Rang abläuft.

Zum ersten Mal voll entfaltet sich der neue Star im Cartoon »Modern Inventions« – Walt Disneys Version von Chaplins »Modern Times«. Donald betritt ein Museum mit moderner

Maschinerie, keine industrielle Produktionsstätte, sondern Spielzeug- und Freizeit-, bzw. Dienstleistungsmaschinerie. Im Museum ein Roboter, der Donald seine Mütze abschnacken will: »Your hat, Sir!« Und Donalds Versuche, sie immer zurück zu ergattern. Dies der ›Running Gag‹ des Cartoons. Und auf seinem Höhepunkt Donald in einer Schuhputzmaschine, aber falsch herum, mit dem Gesicht nach unten. Absolut zum Brüllen, wer dazu in der Lage ist. Das ist heute im Prinzip jeder. 1937 noch nicht. Wir verbinden heute die Comic-Form, insbesondere die Disneys, mit Kindern. Historisch ist das Unsinn. 1937 gehen auch in Amerika vor allem Erwachsene ins Kino. Und die Cartoons sind eben Vorfilme. Das TV steckt noch in den Kinder-, das heißt ausschließlich Erwachsenenschuhen. Die Donald-Cartoons, und so ist auch ihr Humor, sind für Erwachsene. Wo Disney später mit dem Slogan »Von 6 bis 80« wirbt, müsste es für diese Jahre »Von 18 bis 80« heißen. Der Humor ist rabiat, ist derb, subtil dagegen bis irrwitzig die Zeichnungen.

Das Gesetz, dass es im Comic ›keinen Tod‹ für die Hauptprotagonisten gibt, wird über alle Maßen strapaziert. Selbst ein in einen Goldklumpen gegossener Donald schält sich lebendig wieder raus. Und vor allem die Kinder in den Cartoons! Sind in den Comic-Heften, wie sie ab Anfang der fünfziger Jahre in Deutschland erscheinen, die Neffen Tick, Trick und Track ein cleveres Jungentrio, das den aufbrausenden Onkel vor den gröbsten Dummheiten bewahrt und ihm meistens hilft, waren im ersten Cartoon, in dem die Neffen Louis, Hewey and Dewey in Erscheinung treten, »Donald's Nephews« von 1938, die Kinder noch eine absolute Landplage. Ein fieser Blödsinn nach dem anderen strömt aus ihren Gehirnkästen: Das Ganze ist eine flotte Satire auf gängige Erziehungsbücher. Auf Kinder hätten die amerikanischen Müttervereine so etwas im Leben nicht losgelassen. Und die Neffen bleiben so: kleine Ungeheuer, die ganzen Kriegsjahre hindurch.

Von den ersten sieben Donald-Cartoons sind vier absolut genial: Außer »Modern Inventions« sind das »Donald's Ostrich« (der Straußenvogel verschluckt ein Radio und tut dann alles, was im Radio kommt), »Self Control« (Donald versucht ein Radioprogramm zu befolgen, das zur Selbstkontrolle anleitet) und »Donald's Better Self« (Engel und Teufel kämpfen um Donalds Wohlverhalten). Die Zeichner dieser Cartoons (alle 1937/38) ziehen sämtliche Register, und die Konstruktion der Storys ist superb.

Für diese war teils Walt Disney selbst verantwortlich. Für die Zeichnungen nicht, schon seit 1925 nicht mehr. Doch dazu gleich mehr. Zunächst zum konkreten Anlass dieser Geburtstagswürdigung: Der Vertrieb Buena Vista Home Entertainment hat in der Reihe »Walt Disney Kostbarkeiten« drei Kassetten mit je zwei DVDs publiziert, auf denen ALLE Donald-Cartoons der Jahre 1934 bis 1950 enthalten sind. Spieldauer der sechs DVDs zusammen knapp elf Stunden. Das kann einem bei zu hoher Dosis kräftig auf den Keks gehen: die Wiederholungen, die ewigen Verfolgungsjagden, die immergleiche Erkennungsmelodie. Und die Daueruntermalung der Action durch Bläng-Boing- oder Säuselmusik. Die Ohren werden hart rangenommen. Auch gibt es Qualitätsschwankungen, deutlich erkennbar etwa für das Jahr 1940: erhöhter Ausstoß, gesunkene Qualität. Aber dazwischen aufleuchtend, immer wieder verlässlich, ein Juwel.

NIE UND NIMMER HAT WALT DISNEYS WUNDERBARE WELT IHRE WURZELN IN DER EUROPÄISCHEN KUNST... VIELMEHR HAT UNSER POSTFASCHISTISCHER BLICK EINE SEINER WURZELN IN ›DONALD'S WORLD‹

Und geradezu unglaublich: Donald muss ja, unvermeidlich nach dem Kriegseintritt Amerikas, zur Army. Er möchte gern zur Air Force, wird dort aber als untauglich abgewiesen. Liest eine grüne Tafel, auf der auch noch das Wort »Green« steht, als »Blau«. Ein Volldepp. Und wie verhält er sich im Militär? Als Schütze ein Arsch, als eine Art Schweijk im Dauerkrieg mit dem ausbildenden Sergeant. Dieser – gleich daran erkennt man die Marke – erscheint in der Figur dessen, den wir später als Kater Karlo kennenlernen werden: der Böse, der Grobian, der Dussel. Und Donald treibt ihn tatsächlich ›zum Wahnsinn‹. Die Disney-Zeichner bringen es fertig, die während des Krieges gezeichneten Cartoons nicht zur Kriegspropaganda zu missbrauchen. Eine schönere Demonstration der kulturellen Überlegenheit Amerikas über den alten Kontinent in einem zivilisatorischen Sinne – nicht nur über den Jazz und das Kino – kann man sich kaum vorstellen.

Wir kennen ja die verschiedenen Versuche in Deutschland, die Comic-Form für Kriegszwecke einzusetzen. Goebbels war durchaus auf Draht genug, eine Gruppe deutscher Zeichner die Disney-Comics studieren zu lassen. Hier sollten sie ›lernen‹. Aber was denn? Unweigerlich geht es in deren Produktionen rassistisch zu. Im Stil der Karikaturen des Ersten Weltkriegs wird der Gegner lächerlich gemacht (wenn's nett ist), oder aber gleich zum jüdischen Ungeziefer (»Tiercomics!«). Nichts dergleichen in den Donald-Cartoons während des Zweiten Weltkriegs. In einem von ihnen weigert sich Donald, als Fallschirmjäger – der er ja eigentlich werden wollte! – aus dem Flugzeug zu springen. Die Angst hat ihn gepackt. Und er hält sich fest an den Stiefeln des Kater-Karlo-Typs, der ihn aus dem Flugzeug treten will. Er zieht ihm die Strümpfe, dann fast die Hose aus. Schließlich taumeln sie zusammen aus dem Flugzeug, der Sergeant mit der Bombe im Arm. Aber statt den Fallschirm zu ziehen, schieben sie sich gegenseitig die Bombe in den Arm – zeichnerisch so irre wie virtuos. Bis das Ding überm Generalstabsquartier explodiert, und zwar überm eigenen. Und Donald findet sich beim Kartoffelschälen wieder, der andere lädiert im Knast/Lazarett. (Den Tod gibt's ja nicht, auch nicht mit der Bombe in der Hand.)

Die Einschätzung, erst die Hybris junger Nachkriegszeichner hätte den Comic auf eine Kunstebene gehoben, etwa Art Spiegelmans Selbstzuschreibung nach seinem »Mouse«-Comic, für den er den Pulitzer-Preis gewann, könnte unangemessener nicht sein. Zeichnerisch und vom Storybau zeigen viele der Donald-Cartoons allerhöchste Artistik. Da beißt keine Maus (außer- und innerhalb der Comics) einen Faden ab. Und selbst das absolut berechtigte Lob für Carl Barks, den herausragenden Zeichner der später einsetzenden Heftchencomics – Barks zeichnet sie ab 1942 – muss ein wenig korrigiert werden, das heißt ausgedehnt werden auf die (ebenso wie er) zu ihrer Zeit namenlos gebliebenen Zeichner der animierten Filme. Die ganze Palette der Gesichtsausdrücke und Bewegungsabläufe – von denen der deutsche Maler Helnwein zu Recht sagte: So etwas hat die Menschheit vorher ›nicht gesehen‹ – sind in den animierten Cartoons voll entwickelt. Carl Barks konnte auf diesem Fundus aufbauen.

Walt Disneys zeichnerische Arbeit an den animierten Cartoons ist dabei durchaus beschränkt, nämlich auf die Arbeit an der Comicfigur Oswald the Lucky Rabbit Mitte der zwanziger Jahre, an der er aber die Rechte verliert, und an einer Serie um Alice, transplantiert aus Lewis Carrols »Alice In Wonderland«, bei Disney unter dem Namen »Alice's Wonderland«, gezeichnet ab 1923. Im Jahr

darauf geht Walt Disney 22-jährig nach Hollywood und holt bald seinen Freund, den Zeichner Ub Iwerks nach. Disney gibt nach wenigen Monaten schon das Animationszeichnen auf: Er denkt sich lieber Storys aus, er entwirft Figuren, er montiert (das heißt, er ist der ›Regisseur‹ der Filme), und er führt die Geschäfte. ›Rechte‹ wird ihm nie wieder jemand nehmen. Das Zeichnen erledigt Ub Iwerks, immer schon der bessere Animateur der beiden, und später dann eine Reihe weiterer angestellter Zeichner. 1930 sind es schon zwölf. Walt entwirft Donald, von den Cartoons gezeichnet hat er keinen. Ihn interessieren ohnehin mehr die großen, die abendfüllenden Zeichentrickfilme. 1937 wird er den ersten von ihnen fertigstellen: »Schneewittchen und die sieben Zwerge«.

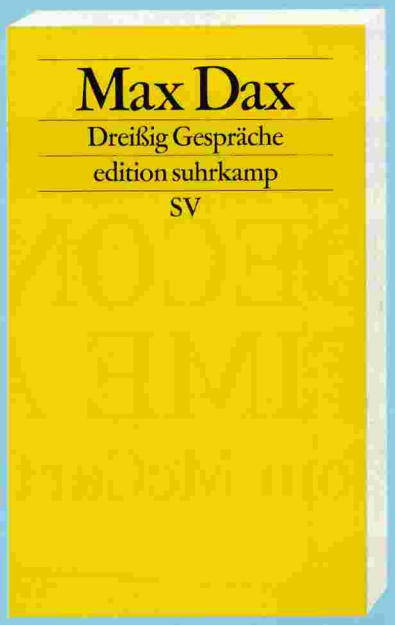
Das führt zu einem kürzlich erschienenen Ausstellungskatalog mit dem Titel »Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst«, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen, im Januar zu Ende gegangenen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. Der Band beginnt mit einer Gegenüberstellung von Bildern auf acht Doppelseiten. Rechts jeweils ein Bild aus einem Disney-Film, links seine (angebliche) Vorlage aus einem europäischen Kontext: Das geht von Aubrey Beardsley und anderen Jugendstildarstellungen zu Disneys Feen- und Königinnen-Figuren, über Brueghel-Häuser zu ähnlichen Dächerformen bei Disney, vom Bambi-Entwurf zum europäischen ›Röhrenden Hirsch‹, vom Schloss Neuschwanstein zum Disney-Schloss in »Dornröschen« und zu anderen Disney-Schlössern, von einem Schattenriss bei Disney zum Schattenriss in Robert Wienes »Dr. Caligari«-Film usw. Das ist mal mehr überzeugend, mal weniger. Bei Schlössern und Königsthronen ist es ja selbstverständlich, dass sie aus Europa (oder Asien) importiert sein müssen (und auch Südamerika spielt ja keine geringe Rolle als Herkunftsort von Disney-Material). Vieles in dem Band ist gut recherchiert, das Bildmaterial ist reichlich, und besonders zu den Biografien der Disney-Zeichner, von denen viele aus Europa stammen, gibt es Material in dem Katalog, das vorher hier nicht gleichermaßen bekannt war. Ein sehr verdienstvolles Buch also. Der Einwand, den LeserIn aus meinen Sätzen spürt, rührt vom zweiten Teil des Titels dieser Ausstellung her: Disneys »Wurzeln in der europäischen Kunst«. Die sehe ich nicht so leicht. Ich sehe die ›Verwendung‹ europäischer Vorlagen, jede Menge. Sie ist in dem Band gut dokumentiert. Und man könnte noch viele weitere Beispiele finden.

Aber – ich habe in einem früheren Text zur Kunst von Carl Barks einige Grundregeln zu Comics formuliert. Schlausatz #1: »ALLE Figuren im Comic sind Kinder«, auch jemand wie der alte Dagobert Duck, der eine bestimmte ›Psychoklasse Kind‹ ist: der, der immer alles haben muss. Schlausatz #2: »Comic-Panels sind so wenig ›Gemälde‹, wie deren Storys Romane sind.« Schlausatz #3: »Der Rahmen des Panels ist kein Strich, es sind ›Seile‹, in denen die Figuren hängen: der quadratische Boxring; der Zeichner boxt ihre Kämpfe aus; jedes Panel eine Art Dynamit gegen die eigene Begrenzung.« Meine damalige Behauptung, das Bark'sche Panel sei »klar abgenommen vom Kinobild«, wird durch die vorliegende Sammlung von Cartoons nicht nur unterstrichen, sondern unabweisbar.

Und da liegt der Knackpunkt. Der Ausstellungsband vergleicht ›Gemälde‹: Das Kinobild in der Bewegung kann er nicht abbilden. Die Mittel der Cartoons aber sind: Zeitsprünge, Schnitt, Wechsel der Blickrichtung, Großaufnahme, Totale, Weglassen des Überflüssigen, Weitwinkel, Tiefenschärfe, Blickverdichtungen à la Hitchcock, Doppelbelichtungsmontagen. Die Zeichner scheren sich einen Dreck um die Gesetze der Zentralperspektive, sie wechseln sozusagen von Panel zu Panel das Objektiv. Dazu die sprechenden Körperhaltungen ›in Bewegung‹, ein Katalog aller denkbaren Affekte: die Tropfen, die um die Köpfe der Figuren fliegen als Ausdruck aller Gemütszustände – Pendant zum Schweiß der Boxkämpfe. Bilder, die ›niemand vorher gesehen hat‹. Bilder aus einer vorher nicht gesehenen Art ›amerikanischen Kinos‹, an dem europäische Nachkriegs-Jugendliche in den fünfziger Jahren ihren eigenen, von europäischen Bildvorlagen ›abweichenden Blick‹ entwickelten. Nie und nimmer hat Walt Disneys wunderbare Welt ihre Wurzeln in der europäischen Kunst. Vielmehr hat unser postfaschistischer Blick eine seiner Wurzeln in ›Donald's World‹, in den Cartoons und Heftchen aus dem Amerika der dreißiger und vierziger Jahre. Denn während man hier orgiastisch dabei war, ›krumme Juden‹ zu vertreiben bzw. umzubringen, wurden dort all diese Erfindungen gemacht. Viel ›Unvergleichliches‹ ist in diesen 65 Cartoons aus den Händen ›vieler Zeichner‹. Und versäumen Sie nicht die Ente als Gottvater Zeus im Kampf gegen einen unfähigen Posaunisten (Kater Karlo) in »Trombone Trouble« aus dem Jahr 1944 – demselben Jahr, in dem der Posaunist Glenn Miller in London einem V2-Angriff zum Opfer fiel.

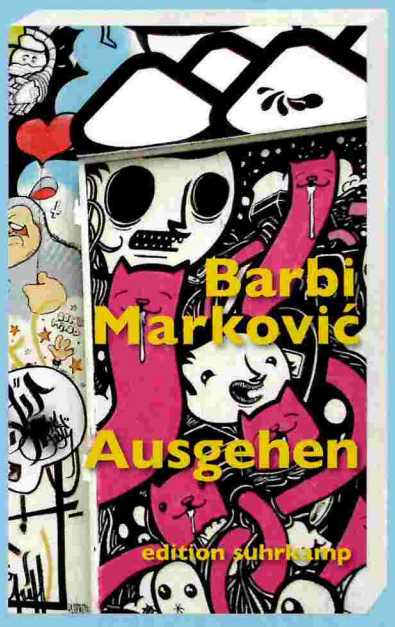
»Walt Disney Kostbarkeiten: Donald Duck im Wandel der Zeit« *drei Folgen à zwei DVDs (Buena Vista Home Entertainment)*

»Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst« *Hrsg. v. Bruno Girveau u. Roger Diederen, 2008, 302 Seiten, Deutsch (Hirmer Verlag)*



es 2558. 330 Seiten. € 11,– (D)

Interviews mit Aphex Twin, David Bowie, Lee Hazelwood, Martin Kippenberger, Helge Schneider, Townes van Zandt u. a.



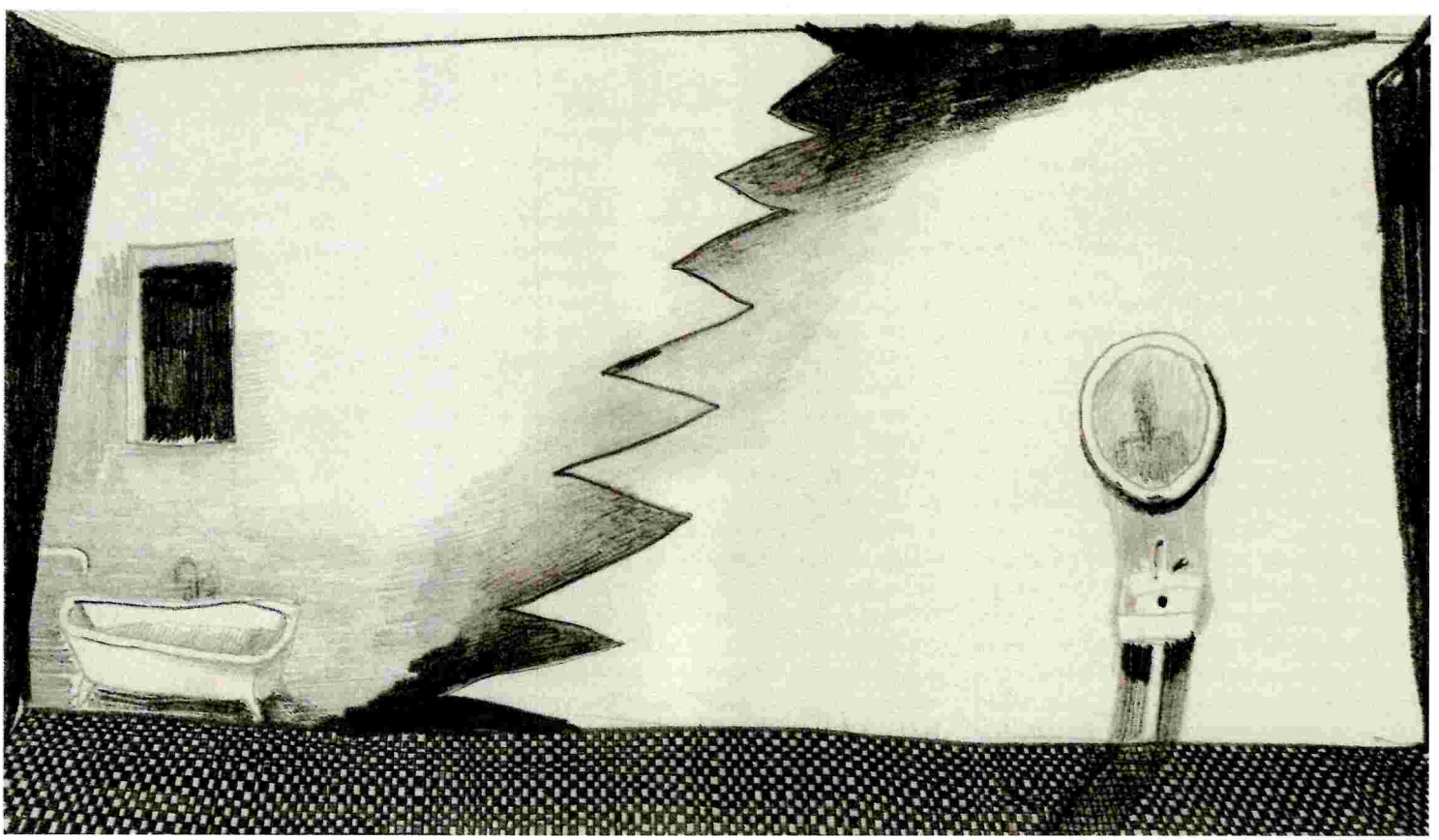
es 2581. 96 Seiten. € 9,– (D)

Die deutschsprachige Popliteratur der Gegenwart kommt aus Belgrad: Barbara Marković, Germanistin, Clubberin und Thomas-Bernhard-Fan hat dessen Erzählung *Gehen* ins Belgrader Nachkriegsnachtleben überführt, mit überraschendem Ergebnis.

Suhrkamp
www.suhrkamp.de

DECONSTRUCTION TIME AGAIN

Tom McCarthy



TEXT: THOMAS HÜBENER **ILLUSTRATION:** TYPECHAOS.COM

Er sei der neue Kafka, jubelte die internationale Kritik lautstark – tatsächlich gilt es, einige Anmerkungen zu Tom McCarthys Debütroman »8½ Millionen« anzubringen.

Ein Mann erwacht nach einem mysteriösen Unfall aus dem Koma. Er erhält von den Verantwortlichen eine stattliche Entschädigungssumme von achteinhalb Millionen britischen Pfund. Einzige Auflage: Er darf in keiner Weise über Einzelheiten des Unfalls sprechen – was er allerdings ohnehin nicht könnte, denn er erinnert sich an das Ereignis gar nicht. Dies ist die Ausgangslage des von der Kritik gefeierten und in elf Sprachen übersetzten philosophischen Debütromans »8½ Millionen« des Briten Tom McCarthy, der derzeit bereits verfilmt wird. Man vergleicht seinen Autor, der dem virtuellen Avantgardezirkel »The International Necronautical Society« vorsteht, bereits mit Kafka, J.G. Ballard und Robbe-Grillet.

Schwerer als das Redeverbot wiegt für den namenlosen Ich-Erzähler in McCarthys Roman, einen Mann aus London, dass ihm mit einem Teil seines Gedächtnisses auch die Selbstverständlichkeit des Existierens abhanden gekommen ist. Das Verrichten banalster Alltagshandlungen – es will ihm einfach nicht mehr glücken. Die schlafwandlerische Simplizität schlichten Tuns wird durch das Nachdenken über dessen richtige Ausführung verhindert. Ein tiefes Gefühl fehlender Authentizität bemächtigt sich des Protagonisten. Der Grund scheint in einer durch den rätselhaften Unfall bedingten Hirnschädigung zu liegen.

Der Protagonist geht ins Kino. Dort bewundert er die gestische Perfektion, mit der Robert de Niro Kühlschranktüren öffnet, das reflexionslose, mit keinerlei doppeltem Boden versehene Selbstverständnis, mit dem er Zigaretten raucht. Es ist sein Freund Greg, der dem Erzähler klarmacht, dass solches Selbstverständnis allein im Film zu finden ist. Im wirklichen Leben dagegen gelingt nichts auf Anhieb: »Das Feuerzeug zündet nicht gleich, beim ersten Zug steigt einem der Rauch in die Augen und man muss blinzeln; die Kühlschranktür hakt und scheppert, Milch schwappt über. Das passiert jedem.«

Der Erzähler erkennt, dass er schon immer »nicht-authentisch« gewesen ist, wie alle ein Secondhand-Leben geführt hat. »Der ganze

Genesungsprozess [...] hatte die Distanz zwischen mir und den Dingen, die ich tat, noch mehr vergrößert. Ich war nicht normal: Ich war normaler als die meisten anderen.« Was McCarthys Text mit großem Brimborium verdeutlicht, läuft auf die Rolle der Simulation im Leben hinaus. »Most people are other people«, hieß es lakonisch bei Oscar Wilde. McCarthy braucht mehr als fünfzig Seiten, um seinen Erzähler realisieren zu lassen, dass das Gros seiner hippen urbanen Umwelt »formatiert« ist. Wir sprechen Texte, die nicht von uns sind, und fühlen psychophysische Erregungszustände, die wir uns kulturell angeeignet haben. Skandalös ist das, wenn man an die Möglichkeit authentischen Erlebens und semiotisch nicht vorstrukturierter Erfahrungen glaubt und damit im Wortsinn an das Individuum, das »Nicht-Dividierbare«. Dabei haben Psychoanalyse und Philosophie ernsthafte Zweifel an diesem unteilbaren Ich-Kern angemeldet. Sie betrachten den Menschen als Kampfplatz auseinanderstrebender Triebregungen oder Bewohner eines Hauses der Sprache, das er von den Vormietern übernehmen musste, wie es halt war. Möglicherweise ist das Ich weniger eine stabile Kommandozentrale, aus der es spricht, sondern eher eine Notwendigkeit der Grammatik, die es schwierig macht, sich Handlungen ohne ein Subjekt vorzustellen.

Das Dilemma des Erzählers von »8½ Millionen« besteht nun darin, dass ihm dieser Sekundärcharakter des eigenen Lebens nach seinem Unfall schmerzlich bewusst ist. Er weiß im Gegensatz zu den anderen, dass er seinen Film fährt, und just durch dieses Wissen wird sein imaginierter Film dann zum schlechten Film. So hat er Sexfantasien mit einer Freundin, lockiges Haar fällt ihr über die Wange, Streicher erklingen, er will sie im Auto lieben, aber dann zerplatzt die Magie: Man stolpert über Gurte oder stößt sich den Kopf beim Einstieg. Die Dingwelt rebelliert, die Materie erweist sich den Versuchen ihrer idealistischen Beherrschung gegenüber als widerständig. Was dem inzestuösen Geschwisterpaar in Jean Cocteaus »Kinder der Nacht« (1929) noch so mühelos glückt, misslingt McCarthys Erzähler: das durchgehaltene Steuern imaginärer Filmskripte. Bewusstheit verhindert also Anmut. Mit dieser These schreibt sich der Text in eine lange Tradition der Bewusstheitskritik ein. Zu ihren bedeutendsten Vertretern gehören Jean-Jacques Rousseau und Heinrich von Kleist mit seiner reflexionskritischen Parabel »Über das Marionettentheater« (1810).

Da es die authentische Geste nur noch im Film gibt, beschließt der Erzähler in »8½ Millionen«, aus seinem Leben einen Film zu machen. Dem Entschluss geht ein epiphanisches Erlebnis voraus: eine Erscheinung. Auf einer Party – in der nach einem bekannten Philosophen benannten »Plato Road« – hat er im Badezimmer ein Déjà-vu-Erlebnis: Er sieht dort neben Farbklecksen einen Riss in der unverputzten Wand, den er zu kennen glaubt. In ihm bricht die intensive Erinnerung an ein Mietshaus auf, dessen Badezimmerfenster den Blick auf rote Dächer freigibt, auf denen schwarze Katzen spielen. Er hört im Geist den Klang eines am Klavier übenden Musikers

»Most people are other people«, schrieb Wilde. Bei McCarthy heißt es: »Ich war normaler als die meisten anderen.«

und atmet den Geruch einer in der Pfanne gebratenen Leber. Proust Mahlzeit! Allmählich werden die Details dieser ›mémoire involontaire‹ immer deutlicher. Und das Faszinierende daran ist: Die Bewohner dieses erinnerten Kosmos öffnen ihre Kühlschränke auf wahrhaftige Weise, agieren authentisch! Ob diese kontextlose Erinnerung wahr ist oder möglicherweise nur wie bei den Replikanten im Film »Blade Runner« (1982) künstlich implantiert, bleibt wie so vieles in diesem Avantgarde-Roman offen.

Tom McCarthy lässt seinen Erzähler besagtes Erinnerungsbild mit hohem logistischen Aufwand penibel nachbauen, Geld hat er ja nun genug. Ein ganzer Straßenzug wird gekauft und umgebaut, ein Heer von Schauspielern und Statisten engagiert, um Alltagshandlungen auszuführen. Dieses Reenactment erinnert an den Parade-Décadent Des Esseintes in Joris-Karl Huysmans' Fin-de-Siècle-Brevier »Gegen den Strich« (1884, siehe Spex #311), der seine Dienerin in Nonnentracht umherlaufen lässt, um sich in ein Beginenkloster zu halluzinieren.

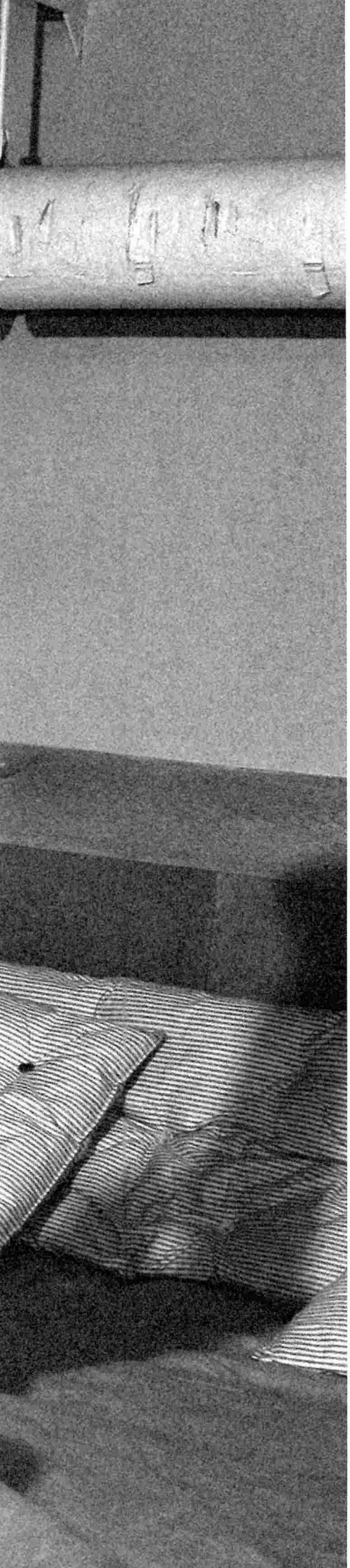
Immer obsessiver lässt der Erzähler von seinem Beraterstab ein und denselben Loop nachstellen. Der Text liest sich wie das Tagebuch eines Zwangserkrankten. Doch die Hauptfigur findet in ihrem (Wiederholungs-)Zwang zu sich selbst, er ermöglicht ihr einen immanenzmystischen Zustand des Einsseins von Ich und Welt. Im Nachspiel des Immergleichen gelingt die Ent-Entfremdung. Wie bei einer buddhistischen Zen-Meditation geht es um das Verlernen des Denkens in Abstraktionen. Den Erzähler treibt die Sehnsucht nach einem Leben ohne Anführungszeichen. Die Möglichkeit des Sich-echt-Fühlens ist dabei paradoxerweise Resultat eines pedantisch inszenierten künstlichen Paradieses der Banalität.

Doch der Nachspieldrang greift auf andere Realitätsausschnitte über, und schließlich wird der Reenactment-Prozess selbst nachgespielt, während sich der Erzähler maßstabgetreue Modelle des Geschehens anfertigen lässt. Zum Höhepunkt seines orgiastischen Wohlgefühls gelangt er, nachdem er – in direkter Umsetzung eines Gedankenspiels des Medienphilosophen Jean Baudrillard – die akkurate Simulation eines Banküberfalls in der Realität selbst simuliert. Dort ist er von den perfektesten Schauspielern umgeben: denen, die nicht wissen, dass sie spielen. Als Schüsse fallen, gehen das Blut eines Getöteten und Erzählerwonne eine morbide Liaison ein.

Literaturwissenschaftler und Lehrer werden »8½ Millionen« wegen seiner Zaunpfahldichte mögen, und hier ist auch alles enthalten, was sich der Cultural-Studies-Student wünscht: Lacan'sche Spiegelszenarien, eine getreu dem launigen Derrida-Diktum kein Außerhalb ihrer selbst kennende Textwelt, kaum ein Kapitel, das versäumt, autoreferenziell auf seine zeichenhafte Gemachtheit hinzuweisen, der Gedanke einer projizierten Welt (Pynchon, »Welt am Draht«, »The Matrix«), die beliebten Faltungen, Narben, Traumata und Brüche. Amerikanisten mögen sich darüber freuen, dass Tom McCarthy seinen Ellis, seinen Palahniuk und seinen DeLillo gelesen hat und sich an deren Suche nach den Transzendenzresten und Authentizitätsrückständen in einer glattpolierten Baudrillard'schen Simulakrenwelt beteiligt.

Es mag der Theorievorliebe des Essayisten geschuldet sein, dass sein Roman an vielen Stellen arg ausgedacht wirkt, hinter den Zeilen immer wieder der allzu schlaue Konstrukteur hervorlugt, der hier noch mit einem Popzitat nachwürzt und dort noch mit einer Anspielung garniert. Das fängt schon mit der im Deutschen titelgebenden Abfindung in Fellini-Höhe an. Der leitmotivisch auftauchenden Acht mit all ihren lang ausgebreiteten Konnotationen – Unendlichkeit, Zyklizität, Loop etc. – nickt man nach dem zehnten Auftritt eher pflichtbeflissen denn freudig einen Erkennensgruß zu. Wie dem bourgeoisen Bildungshuber Thomas Mann genügt es McCarthy selten, auf etwas nur intertextuell anzuspielen – er trägt auch Sorge, dass keiner seine Allusion verpassen möge. Und so ist »8½ Millionen« zweierlei: einerseits lesenswertes Debüt, andererseits uneingelöstes Versprechen eines nachpostmodernen Romans.

Tom McCarthy *»8½ Millionen«, 303 Seiten, Deutsch (Diaphanes) bereits erschienen*



DER SÜSSE GERUCH VON RACHE AM MORGEN

The Avengers

Auf diesen Moment haben wir gewartet: Die entscheidenden 26 Folgen der »Avengers« – hierzulande lief die TV-Serie unter dem Titel »Mit Schirm, Charme und Melone« – erscheinen endlich auf DVD. Mit sexuell aufgeladenem Unterton, anarchistischem Humor und einem unbedingten Glauben an die Erneuerungskraft der Moderne, definierten »Karate« Emma Peel und ihr stets korrekt gekleideter Mitstreiter John Steed die Möglichkeiten des Fernsehens neu. Eine Hommage an eine TV-Legende.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **ALLE BILDER:** »MIT SCHIRM, CHARME UND MELONE« / © 2009 KINOWELT

»Warum ist das Fernsehen nicht besser?«, fragte kürzlich Die Zeit. Nun wäre eine Welt, in der das Fernsehprogramm von der noblen Geste des unaufdringlichen Aufklärers geprägt würde, sicherlich ebenso erstrebenswert wie die, in der die Angehörigen der Unterschicht mit einem kleinen, aber bitte wirklich ganz kleinen Glas »Demeter«-Biowein in der Hand vor der Stadtbibliothek Schach spielen oder über Brancusi diskutieren – und doch darf man nicht vergessen, dass die Kunstform Fernsehen ihre ganz großen Momente oft dann hatte, wenn sie sich der Tatsache, dass es sich bei ihr um eine Kunstform handelt, nicht allzu sehr bewusst war. Als die Hauptdarsteller Diana Rigg (als Emma Peel) und Patrick Macnee (als John Steed) 1964 an der neuen Staffel der 1961 gestarteten englischen Krimiserie »The Avengers« zu arbeiten begannen, gab es in den britischen Haushalten keine Videorekorder, keine DVD-Spieler, selbst Wiederholungen waren dem Zuschauer fast unbekannt. Fernsehen wurde für den Moment produziert, nicht für die Ruhmeshalle, oft nicht mal fürs Archiv; nur wenige Sendungen wurden damals von den Sendern überhaupt aufgezeichnet – eine Ewigkeit liegt zwischen damals und heute.

Wer heute eine DVD aus der nun erscheinenden Box mit den 26 in Schwarzweiß gedrehten »Avengers«-Episoden aus den Jahren 1964 bis 1966 anschaut, sieht diese mit der Erfahrung von über vierzig Jahren Popkultur, die darauf folgten – und ist doch erstaunt, wie unfassbar gut der Großteil dieser Folgen bis heute geblieben ist: so verspielt wie gesellschaftlich relevant; so absurd und ironisch wie sexuell aufgeladen; so elegant wie tough; so antiautoritär wie staatstragend. Und im Gegensatz zu anderen britischen Serien der sechziger Jahre, »Monthy Python's Flying Circus« zum Beispiel, nicht gealtert. Dabei könnte einem ungetrübten Blick auf

»The Avengers« heute einiges im Weg stehen – wie etwa der deutschsprachige Serientitel. Die Wendung ›Mit Schirm, Charme und Melone‹ war zwar über Jahre Teil der Umgangssprache, strahlt heute jedoch eine pensionärshafte Leutseligkeit aus, die antiquiert wirkt. Die wörtliche Übersetzung wäre schlicht und hart: Die Rächer. Durch das gern benutzte Wort ›Kultserie‹ wird »The Avengers« zudem semantisch in die Nähe des hemdsärmeligen Entertainments für eine Bevölkerungsschicht gerückt, bei der sich ›Maschinenbau‹ auf ›Samenstau‹ reimt, in die Nähe der »Blues Brothers«, der »Rocky Horror Picture Show« oder »Das Leben des Brian«. Und zuletzt ist Emma Peel, die Heldin der Serie, die Heiligenfigur der kleinen, mitunter allzu orthodoxen Kirche jener, die ihr Glück in einer Endlosschleife aus Mittsechziger-Popkultur suchen – dabei war Peel in der Serie der Inbegriff der Zukunft, nicht der Vergangenheit: Die selbstbewusste, unabhängige Frau, in einer Zeit, in der selbstbewusste, unabhängige Frauen weder im Fernsehen noch im Kino üblich waren; umfassend gebildet und, im Gegensatz zu ihrem Partner John Steed, im Kampf fast unschlagbar. Peel beherrschte eine ulkig theatralische Form von Karate und Kung-Fu. Und sie fuhr einen Lotus Elan. Welche Frau außer Marion Gräfin Dönhoff war Mitte der Sechziger schon mit einem Sportwagen unterwegs? Peel hätte man es auch jederzeit zugetraut, den Weg von Ostpreußen nach Hamburg mit dem Pferd zurückzulegen. Sie konnte reiten, wie Steed auch. Doch der fuhr mal einen Bentley, mal einen Vauxhall aus den zwanziger Jahren. Er schlug sich selten, rannte Verbrechern nicht einmal hinterher, war auch im Kleidungsstil der ganz klassische Gentleman mit dem Schirm in der Hand und dem Bowler Hat, der Melone, auf dem Kopf. Der süßlich auftretende Pseudo-Lord im Stil der »After Eight«-Werbung aber, zu dem ihn der allzu liebenswürdige Tonfall seines deutschen Synchronsprechers zu machen versuchte, war Steed nicht. Im englischen Original sprach der Schauspieler Patrick Macnee eine entscheidende Nuance härter, eher wie ein New Yorker Gentleman als wie der Duke of Devonshire. Bei Scherzen verzog er kaum eine Miene.

Diana Rigg war 26, als sie die Rolle der Emma Peel annahm, 16 Jahre jünger als Macnee – die junge Frau und der ältere Mann, keine sonderlich wagemutige Kombination, könnte man meinen. Die unterschwellige Botschaft der Serie aber, wenn sie denn jemand ausgesprochen hätte, hätte wie ein Leitartikel des Economist oder eine Unterhausrede geklungen: Die Probleme Englands können gelöst werden, wenn Traditionalisten und Modernisierer zusammenarbeiten. Steed war Tradition, Peel war Moderne. Kein Zuschauer brauchte diese Botschaft auch nur ansatzweise zu bemerken. Wahrscheinlich war sie nicht einmal geplant von den Produzenten. Doch bis zu den »Simpsons« sollte keine andere Fernsehserie so beiläufig und mit derart anarchischem Humor gesellschaftlich relevante Themen behandeln. Denn anders als James Bond beschränkten sich Emma Peel und John Steed während der besten Phase der Serie von 1964 bis 1966 nicht darauf, gegen diabolische Fantasieschurken und Kalte Krieger zu kämpfen. Den Hintergrund der Episoden bildeten die großen gesellschaftlichen Themen der Zeit. Doch immer wurde dieser Realismus ins Übersteigerte und Absurde gewendet.

Mit Emma Peel und John Steed trafen eine Modernistin und ein Traditionalist aufeinander

Das britische Weltreich erlebte Anfang der sechziger Jahre seine schwerste Krise und löste sich auf – Hintergrund der Episode »Small Game for Big Hunters«, in der ein trunksüchtiger, pensionierter Kolonialoberst mittels eines Voodoozaubers über ein subtropisch umranktes Paralleluniversum in der Nähe von London herrscht. Doch auch das alte England befand sich im Niedergang. Davon war die Oberschicht genauso betroffen wie die Arbeiterklasse. Nach einer Reihe kurzlebiger konservativer Regierungen war mit Sir Alec Douglas-Home letztmalig 1963/64 ein Politiker aus der Upper Class Premierminister. In »Castle De'Ath« geht es um den Verfall eines Adelsgeschlechts, das den Unterhalt seines Schlosses nicht mehr bezahlen kann und sich auf ein ziemlich ausgefallenes, illegales Geschäftsmodell samt U-Boot im Burggraben verlegt. 1962 dachten, ausgelöst durch den Bestseller »Silent Spring«, erstmals auch Durchschnittsbürger über die Folgen des Pestizideinsatzes in der Landwirtschaft nach. Peel und Steed haben es in »Silent Dust« mit einer Bande zu tun, die plant, ganz England mit Unkrautvernichtungsmitteln zu verseuchen. Erst bei der archetypischen Fuchsjagd (samt einer Schar Beat-Generation-haft anmutender Tierschützer mit Protesttafeln) kommt es zum Showdown. Die zunehmende Automatisierung bedrohte viele Arbeitsplätze: So ist der Gegner in »The Cybernauts« ein finsterer Unternehmer, der danach strebt, den Staat mit Hilfe von Robotern zu beherrschen. »The Avengers« bildeten einen gesellschaftlichen Umbruch ab, wie ihn Großbritannien seit fast 150 Jahren nicht mehr erlebt hatte. 1825 war mit dem Bau der ersten Eisenbahnlinie der Grundstein für den Aufstieg zur größten Wirtschaftsmacht der Welt gelegt, 1963 dagegen ging es in einer groß angelegten Studie der British Transport Commission darum, Strecken aufzugeben – sinnbildlich für die Situation des Landes. In der Episode »The Gravediggers« wehrt sich ein alter Mann namens Sir Horace Winslip gegen das Verschwinden der Eisenbahn. Winslip ist ein spleeniger Millionär, der wirkt, als hätten ihn die Drehbuchautoren aus Edith Sitwells Klassiker »The English Eccentrics« entnommen. Im Saal seines Landsitzes hat er einen ausgemusterten Salonwagen aufgebaut, im Park lässt er eine kleine Schmalspurbahn samt Dampflok fahren, auf deren Gleise die geknebelte Emma Peel im Finale der Episode von einer Verbrecherbande gefesselt wird – dass sie dabei auch noch einen engen Lederanzug trägt, ist nur eine der vielen Anspielungen in »The Avengers« auf die gern als ›vice anglais‹ bezeichnete, angeblich typisch britische Neigung zu Sadomasochismus und kinky Sex.

Die viktorianische Prüderie war in England erst ab 1960 auch offiziell in Frage gestellt worden, mit Aufhebung des Bannes gegen den Roman »Lady Chatterly's Lover«. In »The Avengers« zeigte sich die beginnende Auflösung der alten Sexualordnung samt aller damit einhergehenden Verwirrungen besonders in »A Touch of Brimstone«. Ein ›Hellfire Club‹ hat sich verschworen, die Schranken der

Moral vollends niederzureißen – zuerst mithilfe von Scherzartikeln, dann auch mit Morden. Steed und Peel erschleichen sich die Mitgliedschaft des Clubs, und im Finale erscheint Emma Peel als Retterin der Moral in kniehohen, spitzen schwarzen Stiefeln, Korsett und Halsband mit Stacheln. Die Domina als Garantin der staatlichen Ordnung – das kann man schon ›tongue in cheek‹ nennen. »A Touch of Brimstone« durfte Peels Aufmachung wegen in den USA nicht gezeigt werden. Diana Rigg hatte das Kostüm selbst entworfen. Für das englische Fernsehen musste eine Szene, in der Peel ausgepeitscht wird, vor der Erstausstrahlung der Folge im Februar 1966 gekürzt werden. Sexuell aufgeladen war die Serie fast immer, besonders im Unterton der Dialoge. Als Steed Peel in »Room Without a View« aus einer Zelle befreit, kommentiert sie das mit den Worten: »Ich würde gern das Zimmer wechseln. Nebenan sind Flitterwöchner.« Das Verhältnis zwischen den beiden bleibt dabei immer unklar: Gelegentlich gehen sie Arm in Arm, berühren sich, er tätschelt ihr den Po; sie macht sich über seine Liebschaften lustig und redet ihn doch mit dem Nachnamen an, er nennt sie Mrs. Peel. Emma Peel ist mit einem verschollenen Piloten verheiratet, der erst wieder auftaucht, als sie 1968 in der Episode »The Forget-Me-Knot« die Serie verlässt.

Emma Peel und John Steed sind Individualisten. Anders als in »Der Kommissar«, dem Erfolgskrimi der Sechziger auf westdeutscher Seite, gibt es in »The Avengers« lange Zeit weder Hierarchien noch Büroräume oder Kollegen, und erst recht keine Adenauer-hafte Leitfigur wie Erik Ode als Kommissar Keller. Emma Peel und John Steed arbeiten als Einzelkämpfer von zu Hause aus, nach dem von Margret Thatcher später in einen allzu zweifelhaften Ruf gebrachten Prinzip der ›self help‹; nur ganz im Hintergrund existiert als Auftraggeber ein ›Ministerium‹. Der Respekt, den Emma Peel und John Steed vor Autoritäten haben, ist gering. Um ein paar Generäle und Admirale zu verhören, verkleidet sich Steed in »What the Butler Saw« als Karikatur eines Befehlshabers, mit aberwitzig großem, angeklebtem Bart. Den Tod eines Ministers beobachtet er in »The Master Minds« ungerührt aus nächster Nähe. Erst in der Spätphase der Serie ab 1968 arbeiten die beiden ausdrücklich für eine »Organisation«, deren übergewichtiger, im Rollstuhl sitzender Chef »Mother« nun Teil der Handlung wird und Befehle erteilt. Doch da hatten »The Avengers« den Zenit schon überschritten. Waren sie zuvor ganz klar ihrer Zeit voraus, begann die Serie mit der Kulturrevolution der späten sechziger Jahre auf einmal eigentümlich gestrig zu wirken.

Bereits ab 1967 (diese Folgen sind in der DVD-Box nicht mehr enthalten) wurde »The Avengers« in Farbe gedreht, mit Blick auf den amerikanischen Markt, wo Farbfernsehen anders als in England bereits üblich war. Weil die Serie in Großbritannien nicht von der BBC, sondern vom Privatsender ITV ausgestrahlt und privat finanziert wurde, waren die Produzenten auf Geldgeber angewiesen und auf den Verkauf der Serie an ausländische Sender. Sie brachte es bis 1967 auf dreißig Millionen Zuschauer in vierzig Ländern. Für die Ästhetik der Serie hatte die Farbigkeit entscheidende Folgen: Der auf den Punkt inszenierte, klassisch anmutende Schwarzweiß-Vorspann, der aus aufeinanderfolgenden Standfotos bestand, wurde durch eine Eleganz heischende und doch allzu seichte Sequenz aus bewegten Farbbildern ersetzt – ein Qualitätsabfall, der sich auch in den Episoden selbst fortsetzte. Ganz offenbar hatten die Produzenten mangels Erfahrung gar keine Vorstellung davon, wie Farben stattdessen gezielt hätten eingesetzt werden können. Aber die Geschichte der »Avengers« war nie einem Masterplan gefolgt, sondern stets eine Folge von Zufällen und Rückschlägen gewesen: Aus einer relativ gewöhnlichen Agentenserie mit zwei männlichen Hauptdarstellern (der eine davon war vom Serienstart im Jahr 1961 an Patrick Macnee) wurde eine etwas ungewöhnlichere Agentenserie mit einer weiblichen Hauptdarstellerin, mit Honor Blackman als Cathy Gale. Dann erst übernahm Diana Rigg als Emma Peel und veredelte »The Avengers« zu einer der besten TV-Produktionen des 20. Jahrhunderts. Bereits Honor Blackman trug in der Rolle von Cathy Gale die auch für Peel typischen Ganzkörper-Lederanzüge. Die so pragmatische wie asexuelle und entsprechend verlogene Begründung der Produzenten: Leder, weil ein Kampfanzug aus Stoff allzu schnell reißen würde. Blackman verließ die Serie, um in dem Bond-Film »Goldfinger« mitzuspielen. Heute ist sie eher vergessen – anders der Name des Mädchens, das sie in »Goldfinger« gespielt hatte: Pussy Galore. Auf der Suche nach einer Nachfolgerin für Cathy Gale ließen die Produzenten der »Avengers« sechzig Schauspielerinnen vorsprechen, entschieden sich schließlich für eine Jungschauspielerin namens Elizabeth Shepherd. Erst als die Probeaufnahmen mit ihr scheiterten, wurde schließlich Diana Rigg ausgewählt. Ihr Rollenname Emma Peel war keine Idee der Drehbuchautoren, sondern bei einem Wortspiel einer Produktionsmitarbeiterin entstanden: M-Appeal, wie Man-Appeal, ein Symbol dafür, dass Peel eben keine typische Frau ihrer Zeit war. Als Diana Rigg 1968 die Serie verließ, weil sie sich zu schlecht bezahlt fühlte und zum Film wollte, folgte ihr Linda Thorson als Tara King. Doch »The Avengers« erreichte nie wieder die alte Größe und wurde, als der Erfolg in den USA nachließ, 1969 eingestellt. Fast die gesamten Sechziger über produziert, verdankt die Serie ihren bleibenden Ruhm letztlich nur einer einzigen der insgesamt sechs Staffeln: den Episoden aus den Jahren 1964 bis 1966. 1976 folgte ein kurzes Comeback der Serie unter dem Titel »The New Avengers«. Mit Steed, aber ohne Peel, und allzu sehr bemüht, Anschluss an erfolgreiche Krimiserien der Siebziger zu finden. Diana Rigg machte Karriere als Schauspielerin in Kinofilmen und auf der Bühne. Patrick Macnee blieb der ewige John Steed, der mal in der Champagnerwerbung auftritt und mal im Videoclip zu »Don't Look Back In Anger« von Oasis, allzu oft im Dunstkreis tumber Retro-Seligkeit. 87 Jahre alt, lebt er heute in Palm Springs, einem der zentralen Rentnerparadiese der USA.

Sexuell aufgeladen war die Serie fast in jeder Folge – besonders auffällig im Unterton der Dialoge

Das Konzept des Gentlemans, das er so formvollendet dargestellt hatte, ist mittlerweile ramponiert. In Deutschland trägt nur noch der »Bild Royal«-Kolumnist Alexander von Schönburg eine Frisur im Stile John Steeds – und in England trifft sich Bryan Ferry mit dem Chef der Tories zum Essen. So endet die Pop-Hoffnung auf Eleganz wieder bei der politischen Rechten. Man hätte dem Gentleman, wie auch der Serie, ein Ende in Würde gewünscht. So, wie jede »Avengers«-Folge erst in der Schlusseinstellung ihren Höhepunkt erreichte: Nach erledigtem Auftrag sieht man Peel und Steed gemeinsam Richtung Horizont verschwinden. Das Verkehrsmittel ist dabei jedes Mal ein anderes. Mal Fahrrad, mal Kanu, mal Kutsche, mal Helikopter. In »Honey for the Prince« sitzen sie scheinbar auf einem fliegenden Teppich. Emma Peel möchte wissen, ob es eine Bremse gibt. »Gute Frage«, antwortet Steed. Dann geht die Kamera in die Höhe und der Zuschauer sieht, während die beiden davonbrausen: Der Teppich liegt auf der Ladefläche eines Lastwagens.

»Mit Schirm, Charme und Melone – The Avengers. Edition 1« *GB 1964-66, acht DVDs, 26 Folgen, 1284 Minuten (Kinowelt Home Entertainment)*

MAGMA

ORDER IS THE NEW CHAOS

MAGMA : DIGI-Trolley Large-Set

Finally you can conveniently roll over to your gig with all your digital DJ-gear. The DIGI-Trolley is designed as carry-on luggage, but still offers enough room for your 15,4" laptop, a complete DVS setup or even a DJ-controller or a battle-mixer.

The included DIGI-Case Large is custom-designed to hold your Timecode vinyls, digital accessories and knick knacks in place and can be stored in combination with a laptop in the DIGI-Trolley.

Both components are equipped with detachable dividers that allow you to create a specific interior layout with variable storage compartments.

new album - out now!

" MAGMA makes the most well designed, sturdy bags for the pro DJ. I use them everywhere I go. Don't know what I'd do if I had to go back to something else "

Dj Revolution
(The Wake Up Show / Los Angeles)

WWW.MAGMA-BAGS.COM

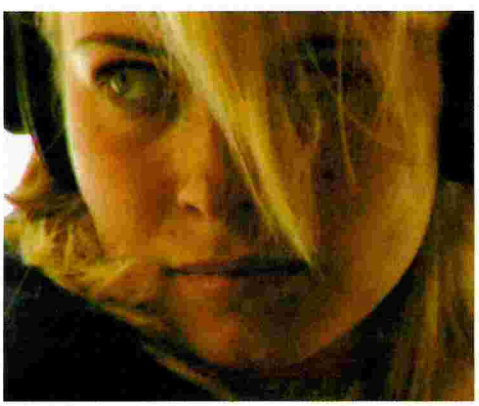
»MUTUAL APPRECIATION«

DIE ENTDECKUNG DER LANGEN WEILE

Mumblecore

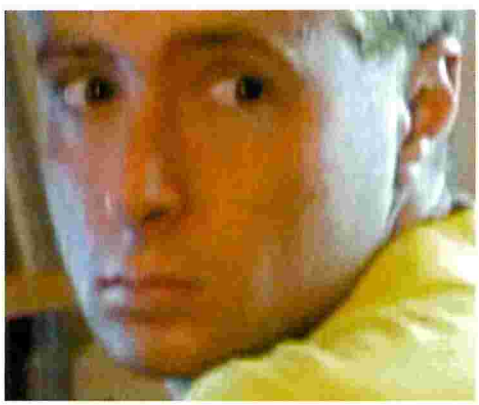
Twens im Kuschelbett der Quarterlifekrise: Mumblecore nennt sich das neue Low-Budget-Genre des US-Kinos. In ebenso dialogreichen wie inhaltsarmen Underground-Filmen beweisen Regisseure wie Andrew Bujalski oder Joe Swanberg feines Gespür für die dysfunktionale Kommunikationskultur unserer Zeit und die Regungen und Verwirrungen einer Generation ohne Ziele. Und doch werden dem gelangweilten Herumhängen als conditio americana unerwartete Qualitäten abgewonnen.

TEXT: MIRIAM DAGAN **BILDER:** © BENTEN FILMS / © GOODBYE CRUEL RELEASING



»DANCE PARTY USA«

»MUTUAL APPRECIATION«



»LOL«

Die besten Ideen entstehen oft aus Unfällen. Scherzhaft antwortete der amerikanische Underground-Filmemacher Andrew Bujalski in einem Interview mit dem Internetmagazin Indiewire.com auf die Frage, welcher Gattung er seine Filme zugeordnet sähe: »Mumblecore« – ›mumble‹ wie ›murmeln‹ oder ›stammeln‹. Eher zufällig kam auf diese Weise eine zu Beginn des neuen Jahrtausends entstandene neue Strömung im Independent-Kino zu ihrem Namen. Der Begriff blieb hängen, weil in den Mumblecore-Filmen nun einmal vor allem herumgestammelt wird, und verdrängte zuvor getestete Bezeichnungen wie »New Talkies« oder »Neo-Slacker«.

Bis heute hat man ziemlich genau 25 Mumblecore-Filme gezählt. Sie sehen unterschiedlich aus, sind von unterschiedlicher Qualität und in verschiedenen Formaten gedreht. Aber in allen wird viel geredet und dabei wenig gesagt. Kennenlernen geht etwa in Joe Swanbergs »LOL« von 2006 ganz verklemmt vonstatten: »Und? Was machst du so?« – »Keine Ahnung, dies und das.« – »Und was noch?« Das ist nur eine von Hunderten Abwandlungen auf den Cri de Coeur des Mumblecore: »Weiß nicht...«, »Ich denk' mal...«, »Ich meine, du weißt schon...«. Für den gefühlten Stillstand einer Unterhaltung hat das Mumblecore-Kino längst so viele raffinierte linguistische Varianten hervorgebracht, wie es Umschreibungen für den Schnee in der Sprache der Inuit gibt. Nicht selten ist das Sprechen selbst explizites Gesprächsthema, aber viel mehr noch zieht sich die Unmöglichkeit der Kommunikation als Leitfaden durch alle Mumblecore-Filme. Exemplarisch dafür ist ein Dialog aus »Team Picture«, dem Erstlingswerk des Südstaatlers Kentucker Audley: »Ich finde, wir sollten uns trennen.« – »Ja, stimmt, hast eigentlich Recht.« – »Ich war die ganze Woche über schlecht drauf. Warum hast du nicht mit mir darüber gesprochen?« – »Worüber?«

Im Mumblecore wird nicht psychologisiert, erklärt oder geurteilt. Gänzlich untragisch, fast unemotional, wirkt der Mangel an Pathos im Gegenteil oft erfrischend. Matt Dentler, der ehemalige Leiter des SXSW-Filmfestivals, das seit 2005 als Plattform und Vernetzungsbasis der Mumblecore-Filmemacher gilt, bezeichnete die Filme als ›bedhead cinema‹ – in Anspielung auf das Bett als zentralen Schauplatz der Filme. Im Gegensatz zu ihren Filmfiguren beherrschen die Macher ihre Kommunikationswerkzeuge zum Zwecke der Werbung in eigener Sache. Durch Mund-zu-Mund-Propaganda, Filmblogs und gewiefte Nutzung der neuen Medien verbreitete sich die Kunde von Mumblecore schnell über die Hipster-Gemeinden und College-Filmszenen hinaus. Einige Filmemacher nutzten das Internet auch als Plattform für den Vertrieb ihrer Arbeiten, andere, wie Susan Buice und Arin Crumley, die Macher von »Four Eyed Monsters« (2005), präsentierten ihren Film nach der Premiere bei SXSW komplett auf YouTube.

Überhaupt Technologie: Ein feines Gespür für die Kommunikationskultur des 21. Jahrhunderts und ihre Tücken findet sich inhalt-

lich in allen Filmen wieder. Omnipräsent ist in den meisten Mumblecores das Warten auf eine SMS, eine E-Mail oder einen Anruf, das Online-Daten und das Chatten. Ganz explizit zeichnet Joe Swanberg die verhängnisvollen Auswirkungen der allgegenwärtigen Kommunikationstechnologie und des YouTube-Voyeurismus in »LOL« nach. Der Titel zitiert das gängige Akronym aus dem Netzjargon: »Laughing Out Loud«. Dabei gibt es bei »LOL« gar nicht so viel zu lachen. Chris, Tim und Alex sind drei Kumpels, alle netzsüchtig. Tim sitzt stets vorm Rechner, und selbst beim Sex mit seiner Freundin schielt er auf den Bildschirm. Er scheint beruflich mit Computern zu tun zu haben, aber was er da abgesehen vom Chatten mit seinen Kumpels – auch wenn sie neben ihm auf der Couch sitzen – genau macht, bleibt nebulös. Chris' Beziehung läuft scheinbar nur noch über das Handy. Die sexy MMS, die ihm seine Freundin schickt, ist ihm nicht sexy genug, und darüber führt er mit ihr am Telefon ellenlange Gespräche. Alex ist von einer jungen Frau besessen, deren Nacktvideos er über eine Softporno-Webseite täglich mehrmals sichtet. Er fährt für sie nach St. Louis, doch das Date bleibt aus. Alex ist dabei blind für die echte potenzielle Liebe, die an seine Tür klopft. Die Mini-DV-Bildqualität von »LOL« lässt wahrlich an Schönheit zu wünschen übrig, aber positiv gewendet spiegelt die Ästhetik ihr Sujet nur passend wider. Die reale Welt der drei jungen Männer wird durch die Kommunikationstechnologie nicht vermittelt, sondern verschleiert, und ihre sexuellen Fantasien, durch das Netz beflügelt, verlieren sich in der Virtualität.

»LOL« stellt das Ausmaß, in welchem die Technologie die echte Auseinandersetzung zwischen Menschen ersetzt, oft humorvoll und nicht unkritisch dar. Wie in fast allen Mumblecore-Filmen steht die Persönlichkeit der Charaktere und ihre mikrokosmologische Welt im Mittelpunkt, wird das naturalistische Porträt einer Generation latent gelangweilter Twens in der Quarterlifekrise gezeichnet. Die Hauptfiguren kommen aus der weißen, bürgerlichen Mittelschicht, sind gebildet, ziellos, unfreiwillig komisch, selten eloquent und so authentisch, dass sie viel Projektionsfläche für Identifikation bieten. Von der Homevideo-Ästhetik unterstützt, scheinen sie direkt aus dem Lebensumfeld der Macher vor die Kamera verpflanzt. In diesem autobiografischen Videotagebuchstil hallt der Geist der amerikanischen Dichter des ›Confessionalism‹ nach, auch wenn die Filmemacher meist mit einem fertigen Skript arbeiten, auf dessen Vorlage dann improvisiert wird.

Neben Andrew Bujalski und Joe Swanberg heißen die Regisseure Aaron Katz, Jay Duplass und Mark Duplass. Sie leben in Chicago, Boston, Austin oder New York, sie alle haben Film studiert, gehen auf die dreißig zu, und ihre Filmcharaktere tun es ebenfalls. Sie sind lose miteinander bekannt und vernetzt, spielen gelegentlich auch in den Filmen der anderen mit. Es gibt kein Mumblecore-Manifest, keine Regeln und keine Bewegung im avantgardistischen Sinne. Die Regisseure und Produzenten haben zudem ganz eigene Charakteristika entwickelt: Bujalski ist der intelligente Humorist mit der anspruchsvollsten Bildästhetik, Swanberg der produktivste, Katz, mit seinem malerischen Blick, der lyrischste, kontemplativste.

Zwischen Hollywood und Mumblecore liegen Welten, obwohl es inzwischen den ein oder anderen Flirt mit den Großen gibt. Kritikerliebling Bujalski wurde kürzlich vom Hollywood-Produzenten Scott Rudin mit dem Drehbuch zum Roman »Indecision« beauftragt, und sein letzter Film, »Beeswax«, lief auf dem diesjährigen Forum der Berlinale. »Die Filmemacher scheinen bemerkenswert frei von den Sorgen zu sein, die man sonst üblicherweise bei Indie-Filmregisseuren beobachtet, die ihre hochbudgetierten Filme auf Festivals zeigen und anschließend beten, dass sie dort auch verkauft werden«, sagt Scott Macaulay, der Herausgeber des New Yorker Filmmaker Magazines für Independent-Film: »Die Filme wirken mehr wie Dialoge zwischen den Filmemachern und ihrem Publikum und weniger wie Visitenkarten für Filmstudios.«

DER ZUSTAND DER LANGEWEILE BIRGT DAS UNTOPISCHE MOMENT, ZEIT ÜBERHAUPT ZU DENKEN

Das erste Sichtbarwerden von Mumblecore lässt sich mit Bujalskis »Funny Ha Ha« auf das Jahr 2002 datieren. Mit seinem präzisen, unverstellten, unbeschönigenden Blick auf die Regungen und Verwirrungen seiner Charaktere ist »Funny Ha Ha« so etwas wie eine Blaupause all der Filme, die ihm folgten. Und natürlich lieferte der introvertierte Film auch Angriffsfläche für all jene Kritiker, die Bujalski und den anderen Selbstbezogenheit und Narzissmus vorwerfen.

In der Tat ist die in den Filmen abgebildete Welt immer klein und alles andere als heterogen. Bis auf die prominente Ausnahme Ry Russo-Young sind die Macher männlich und ihre Werke aus Sicht einer feministischen Filmkritik von anfechtbaren Gender-Stereotypisierungen geprägt. Nicht selten sind es die Frauen, die einen festen Job oder zumindest ein vages Ziel vor Augen haben, so Ellie in »Mutual Appreciation« oder Ada in »LOL«. Andere Streifen wie »Dance Party USA«, »In Search of a Midnight Kiss«, aber auch »LOL« sind geprägt von der Darstellung männlicher Sexfantasien.

Die unerbittlich ehrliche Darstellung von Menschen und das scheinbar Improvisierte haben vor allem Bujalski Vergleiche mit John Cassavetes eingebracht – auch wenn sie sonst so viel nicht gemeinsam haben. Denn wo die in ihrer Seelenpein entblößten Charaktere von Cassavetes schreien oder weinen, pressen die Mumblecore-Figuren sich nichts als ein lapidares »I'm sorry« raus. Den Geist des planlosen Müßiggangs haben die Charaktere eher mit jenen aus Indie-Produktionen der Neunziger von Richard Linklater oder Kevin Smith gemein. Wie bei »Slacker«, »Before Sunset« oder »Clerks« beschreiben auch Mumblecore-Filme oft nur die Ereignisse eines einzigen Tages. Ausgedehnte Gesprächsszenen auf Partys, auf Verandas, auf Polstermöbeln wirken beinahe zeitlos. Ob im Film eine Stunde oder mehrere Tage vergehen, spielt keine Rolle mehr: Die Szenen suggerieren ein schier endloses Auf-der-Couch-Hocken oder Im-Bett-Mümmeln. Zeitlichkeit wird so erfahrbar gemacht, und der emotionale Zustand der Langeweile birgt ein utopisches Moment, denn dieser Zustand ermöglicht es erst, Zeit überhaupt zu denken.

Wie schon bei den Slackern von Linklater enthält das von Mumblecore-Filmen abgebildete Hängertum eine Lossagung von Materialismus, Karrieredruck und vom beschleunigten Tempo, das die Gesellschaft vorgibt. Im allgemeinen Einerlei stecken Leere, Sinnverlust und eine gewisse Entfremdung von sich selbst und von den Mitmenschen, aber eben auch die Möglichkeit der Selbsterfahrung und der Kontemplation. Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer schrieb in einem Essay über die Langeweile: »Menschen, die heute überhaupt noch Zeit zur Langeweile haben und sich doch nicht langweilen, sind gewiss genauso langweilig wie die anderen, die zur Langeweile nicht kommen. Denn ihr Selbst ist verschollen, dessen Gegenwart sie gerade in dieser so betriebsamen Welt dazu nötigen müsste, ohne Ziel und nirgendwo lang zu verweilen.« In seiner »Theorie des Films« schrieb er später, dass der durch das rationale, ökonomische Denken verstellte Zugang zur äußeren Wirklichkeit durch das Kino wiedergefunden werden kann. Ein solches Potenzial erfüllen die Mumblecores durchaus, denn es geht hier um weit mehr als apathische Charaktere. In den Filmen selbst materialisiert sich, als ästhetische Formwerdung, die Langeweile im positiven Sinne.

DIE DURCH DIE SPIELHÖLLE GEHEN

13 Tzameti

TEXT: RALF KRÄMER **SZENENBILDER:** © 2009 ATMEDIEN

In seinem bravourösen Regiedebüt »13 Tzameti« imaginiert der georgisch-französische Regisseur Géla Babluani den Kampf der Klassen in seiner brutalstmöglichen Zuspitzung als organisiertes russisches Roulette. Der Wert des Lebens wird als letztes Kapital der Besitzlosen zum Spekulationsobjekt eines unheimlichen Marktes.

Der Film ist in Schwarzweiß, er spielt im französischen Nirgendwo, also eigentlich überall, wo man mit Euros bezahlen kann. Männer mit Migrationshintergrund flüstern tonlos, als sprächen sie nur mit sich selbst. Eine Frau erhebt die Stimme. Aber ihr Ruf ist von jener fast hysterischen Färbung, die klarstellt: Ich glaube nicht mehr an die Wirkung meiner Worte, eure Lethargie ist auch die meine, denn hier wird sich nie etwas ändern, an diesem trostlosen Ort, an unserer Armut, an meinem Leben. Da wundert es kaum, dass der einzige Mann, von dem es hieß, er hätte eine Arbeit in Aussicht, noch dazu eine gut bezahlte, tot in der Badewanne liegt. Der junge Sébastien (George Babluani) übernimmt den Job des Toten, und schon befindet er sich in einem albtraumhaften Szenarium, Widerstand zwecklos. Er ist der letzte von 13 Männern, allesamt Spielfiguren in einem improvisierten Casino. In einem nach strengen Regeln so akkurat wie pervers vollzogenem Ritual drehen die 13 an ihren Revolvern. Das Geräusch mischt sich mit dem Rattern der Geldzählmaschine aus dem Nebenraum, wo die Wetten entgegengenommen werden. Im Kreis aufgestellt, hält jeder seinem Vordermann die gespannte Waffe an den Hinterkopf. Alle starren in die Mitte, auf eine nackte Glühbirne. In ruhiger Fahrt zirkelt die Kamera aus dem Inneren des Kreises langsam die Todeskandidaten ab. Gegenschnitt. Das Licht wird umkreist, leuchtet auf. Schüsse fallen, Körper gehen zu Boden. Sébastien hat nicht abgedrückt, zögert beim ersten Mal noch. Er wird sich dran gewöhnen.

25 Jahre jung war Géla Babluani, als er vor vier Jahren »13 Tzameti«, seinen ersten Langfilm drehte. ›Tzameti‹ heißt in der Sprache von Babluanis Eltern und seiner eigenen Jugend nichts anderes als ›13‹. Die Familie zog Ende der neunziger Jahre aus dem politisch instabilen Georgien nach Paris. Babluani fühlte sich von »einem Ort der Gewalt« in die »so genannte Zivilisation« geworfen. Zwei Jahre später begann er, sein kulturelles Wechselbad in Form eines Drehbuchs aufzuschreiben. Der Film und die Familie als Konstante: George Babluani, der Hauptdarsteller von »13 Tzameti«, ist der jüngere Bruder des Regisseurs. Und ihr gemeinsamer Vater Temur war schon zu Sowjetzeiten ein populärer Schauspieler, ist heute Autorenfilmer und wurde als Produzent 1996 für den Oscar nominiert.

Die Protagonisten, Orte und Handlungen von »13 Tzameti« schlagen eine Brücke zwischen der Melancholie des charakteristisch-verzweifelten osteuropäischen Kinos der Nachwende und der Ästhetik des französischen Kunstkinos. Doch eine weitere Parallele drängt sich auf: 2005, also zeitgleich mit Babluani, hat Eli Roth in seinem von Quentin Tarantino koproduziertem Horrorfilm »Hostel« einen Ort des Grauens im ehemaligen sozialistischen Feindesland, der heutigen Slowakei angesiedelt. In diesem quasi rechtsfreien Raum wurden ahnungslose, betont hedonistische Backpacker aus dem Westen gekidnappt, um von solventen Sadisten nach Lust und Laune zu Tode gefoltert zu werden.

Aus Roths »Hostel« führt nur die übliche Heldendramaturgie. Dagegen fasziniert, wie Babluani den Zuschauer gnadenlos ins Innere seiner cleveren Filmkonstruktion zwingt. Während die dreizehn Akteure mit jeder Rouletterunde dezimiert werden, verwandelt sich die zugespitzte faschismuskritische Metapher in eine konkrete Situation persönlicher Verantwortung: Am Ende stehen sich nur noch zwei Überlebende im Duell gegenüber. Ob Sébastien, der als einziger menschliche Regungen zeigt, diese kontrolliert einsetzt, um sich einen Vorteil zu verschaffen, oder ihnen ausgeliefert ist, ob er vom Spiel für seine Intelligenz oder für seine Schwäche belohnt wird, bleibt offen. Als Held wird er diesen Film jedoch mit Sicherheit nicht verlassen.

»13 Tzameti« *Frankreich 2005, Regie: Géla Babluani, mit Georg Babluani, Pascal Bongard, Aurélien Recoing, u. a. 90 Min, DVD (ATMedien / Al!ve) VÖ: 21. Mai*

JESUS HATTE SEINE CHANCE

Bilder, die die Welt bewegten: »The Wicker Man« von Robin Hardy (1973)

TEXT: THOMAS HÜBENER

In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: Sergeant Howie hat sich, verborgen hinter einer Narrenmaske, unter die Teilnehmer einer Mai-Prozession gemischt. Deren Ziel ist ein Menschenopfer.

Ein grotesker Zug marschiert über die sanften Hügel der schottischen Insel Summerisle. Mit Pauke, Dudelsack, Tuba, Klarinette und Trompeten instrumentieren seine Teilnehmer eine gravitätische Version der traditionellen Ballade »Willy O' Winsbury«. Sechs Burschen in Schottenröcken formieren sich im Takt zu Fechtdarbietungen. Die Gesichter vieler Teilnehmer sind hinter präparierten Tierköpfen oder an Stecken getragenen Masken verborgen. Angeführt wird der Trupp von einem in ein Kleid gehüllten, bleich geschminkten Mann mit langem schwarzem Haar, der in seiner rechten Hand eine Sichel schwingt. Hinter dieser Verkörperung des Mannweibs folgt ein Hüne mit Vollbart, der in einem mit Stoff bespannten Ganzkörpersteckenpferd steckt. Neben dieser zentaurischen Figur läuft der Narr. Er trägt ein rot-weiß gemustertes Kostüm mit Puffärmeln und eine mit Schellen versehene Narrenkappe. Das Gesicht wird von einer bizarren Maske verborgen. Sergeant Howies Lage ist prekär: Soeben haben seine ungelenken Tanzbewegungen den Unmut des Zeremonienmeisters erregt. Als der Zug eine an Stonehenge erinnernde Kultstätte erreicht und die Teilnehmer ihren Kopf durch ein Hexagramm aus Klingen stecken müssen, steigt seine Nervosität. Es ist sein erster – und wohl auch letzter – Mai-Umzug.

In Robin Hardys neopaganem Horror-Folk-Musical »The Wicker Man« fliegt der tiefgläubige puritanische Polizist Neil Howie (Edward Woodward) nach Summerisle, um eine vermisste 12-Jährige zu suchen. Bei den Einwohnern stößt er auf eine Mauer des Schweigens. Zu Howies Entsetzen mehren sich bald die Anzeichen für intaktes heidnisches Brauchtum auf Seiten der Insulaner: Er wird Zeuge von öffentlichem Sex, in Kneipen vorgetragenem pornografischem Liedgut und von Fruchtbarkeitsriten, bei denen nackte Schwangere über Feuer springen. Die von Britt Ekland gespielte Wirtstochter Willow ist eine quasi-vergemeinschaftete Insel-Aphrodite und fungiert als Beförderin der männlichen sexuellen Initiation. Durch einen Nackttanz mit Gesang sucht sie den Abgesandten der Festland-Exekutive zu verführen. Doch Howie widersteht – in jeder Hinsicht. Bald ist er überzeugt, dass die Verschwundene noch lebt und für ein Ernteopfer an den Sonnengott im Zuge des Maifestes gefangen gehalten wird. Indem er sich unter die Prozessionsteilnehmer mischt, um das Mädchen vor seiner Opferung zu retten, steuert der Film auf sein unerbittliches Finale zu.

Selbst seine Gegner bescheinigen »The Wicker Man« Einzigartigkeit. Er ist ein Horrorfilm bei allerhellstem Tageslicht. Er ist mit seinen vertonten Robert-Burns-Gedichten, neu arrangierten Traditionals und vom Komponisten Paul Giovanni geschriebenen Songs ein Folk-Musical. Er ist ein Erotikfilm. Er ist ein Kriminalfilm, der um einen Mord kreist, den es so nicht gegeben hat. Er ist komisch, aber alles andere als eine Komödie. Obwohl ihn sein Regisseur gern als ›film fantastique‹ bezeichnet, kommt er ohne übersinnliche Elemente aus. Und zum Schluss wird das dramatische Genre des geistlichen Passionsspiels ins Medium Kino überführt.

Auch wenn viele den Film als eindeutig antichristlich und proheidnisch interpretieren: Am Ende bleibt der Widerstreit zwischen dem von Lord Summerisle (Christopher Lee) geführten keltisch-paganen Inselvolk und dem christlichen Polizisten unentschieden, zumindest in spirituellem Sinne. Der Auffassung des hinsichtlich seines eigenen Glaubens oder Unglaubens durchaus ambivalent gezeichneten Lords, Jesus habe seine Chance gehabt und nicht genutzt, steht Howies bis ans Ende unerschütterliches Gottvertrauen gegenüber. Teil der andauernden Faszination von »The Wicker Man« ist gerade die fehlende Wertung zwischen zwei radikal unterschiedlichen religiösen Systemen: einem zyklischen und einem heilsgeschichtlich-teleologischen. Die Insulaner, in deren freier Sexualität die Frau eine aktive Rolle spielt, glauben an den Kreislauf von Werden und Vergehen und stehen in engster Beziehung zur Natur. Howie ist dagegen Repräsentant eines jenseitsbezogenen Christentums, für das ›Welt‹ im Grunde ein Schimpfwort ist. Der Kontrast beider Seiten zeigt, dass Monotheismus mit Entzauberung einhergeht. Der Aufstieg des Christentums bedeutete das Ende der bunten animistischen Welt der Götter und Halbgötter, in der kaum ein Waldstück ohne lokalen Genius, kaum ein Bach ohne dazugehörige Nymphe war. Fortan dienten diese Wesen allenfalls zur ikonografischen Bebilderung der Hölle. Nichtsdestotrotz beeindruckt die Konsequenz, mit der der attraktive Polizist seine voreheliche Jungfräulichkeit gegen Willow verteidigt und sich um der Rettung eines ihm unbekannten kleinen Mädchens willen in einen Kampf mit der gesamten Insel einlässt. Hinzu kommt: Er ist noch in seiner Verklemmtheit unglaublich cool.

Der kultisch verehrte Debütfilm des Briten Hardy, der erst 1986 mit dem Psychothriller »The Fantasist« einen weiteren und bis dato letzten Film drehte, erlitt ein trauriges Schicksal um verkaufte Filmgesellschaften, erzwungene Schnittfassungen und verschwundene Originalnegative. In England mangels Promotion ein Flop, kam es zu bescheidenen Erfolgen in Amerika und 1974 zu einem ersten Preis beim dritten »Festival du film fantastique« in Paris. Es gab »Wicker Man«-Konferenzen, 1977 eine Spezialausgabe des US-Filmmagazins Cinefantastique und 2006 ein schlimmes Remake von Neil LaBute. Für die Neofolk-Bewegung gehört der Film zu den heiligen Gründungsdokumenten: Current 93, Sol Invictus, The Owl Service, In Gowan Ring, Espers – sie alle sind von Atmosphäre und Musik des Films beeinflusst. Das schlägt sich nicht zuletzt in zahlreichen Coverversionen seiner Songs nieder.

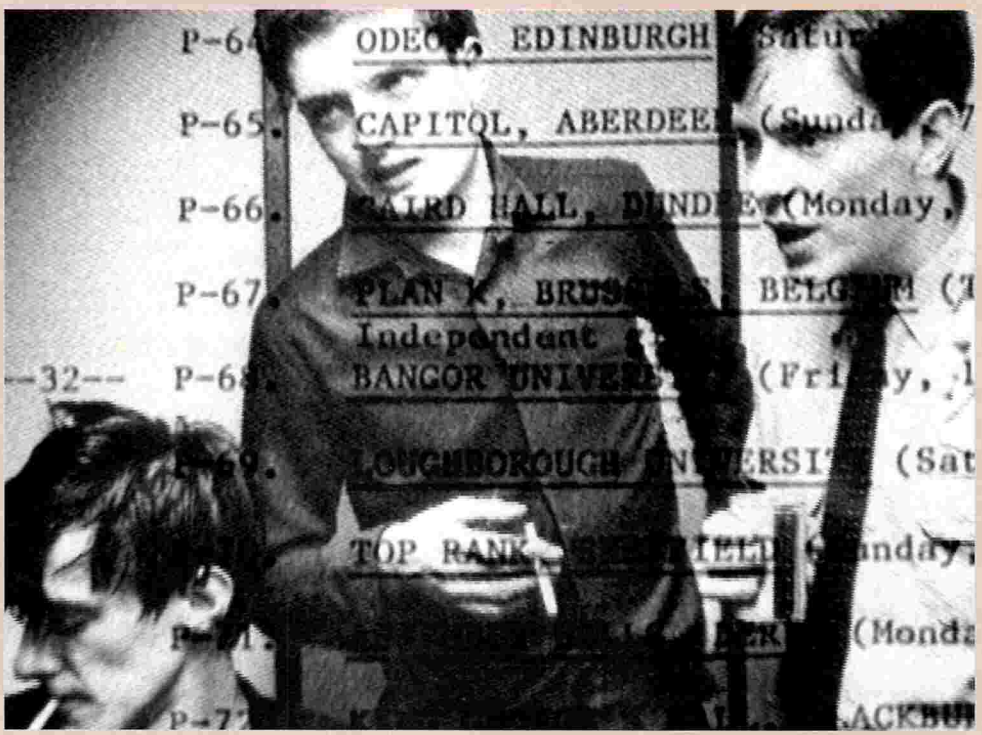
In Deutschland nie synchronisiert, ist »The Wicker Man« nun in einer Special Edition erschienen, welche neben der Kinofassung einen restaurierten Director's Cut mit optionalen deutschen Untertiteln enthält. Die von einer alten Kopie gezogenen, bildqualitativ abfallenden neuen Szenen machen über den Film verteilt 15 Minuten aus. Hervorzuheben sind die ursprünglichen Anfangssequenzen, die Sergeant Howie auf dem Festland zeigen und die Rigorosität seines Glaubens verdeutlichen, sowie die Einführung eines Knaben in die Liebe durch Willow. Es sind nicht unbedingt verborgene Schätze, aber durchaus wertvolle Ergänzungen des Figurenprofils.

»The Wicker Man« *(2009 2-Disc-Special-Edition) England 1973, Regie: Robin Hardy. Mit Christopher Lee, Edward Woodward, Britt Ekland u. a., 84 u. 99 Min. (Kinowelt) bereits erschienen*

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Relevante Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER



»Joy Division«

Jeder Fortschritt bringt die Gewissheit mit sich, neben dem Nutzen auch die Gefahr des Missbrauchs in sich zu tragen. Für dieses Dilemma, mögen böse Zungen behaupten, sei die **FILMVERLAG DER AUTOREN EDITION**, mit ihren 50 DVDs, 22 DVD-Premieren und dem dicken Bildband ein Paradebeispiel. Umfassend und genussstiftend wie nie zuvor wird die Geschichte des Neuen Deutschen Films aufbereitet, die ja auch die Geschichte eines Missverständnisses ist. Begeistert von der Nouvelle Vague, dem Neorealismus oder dem Film Noir, plante man in Deutschland publikumswirksame Filme, konterkarierte die stilistischen Einflüsse aber, indem man sie zu Trägern angestrebter intellektueller Diskurse simplifizierte. Unter dem Schutzmantel einer optimierten Filmförderung wurde das Publikum eher vergrault, statt neu gewonnen. So findet sich in der Edition neben diese Regel bestätigenden Ausnahmen wie Herzogs »Aguirre, der Zorn Gottes« oder auch Hark Bohms »Nordsee ist Mordsee« jede Menge gescheit Gescheitertes.

In **DER SCHNEIDER VON ULM** zum Beispiel erzählt Edgar Reitz von Albrecht Ludwig Berblinger, der Anfang des 19. Jahrhunderts an einem Flugapparat bastelte. Bei der ersten öffentlichen Vorführung seines Fluggleiters ignorierte Berblinger unter dem Druck des Publikums die schlechten Wetterbedingungen, stürzte in die Donau, wurde ausgelacht und vergessen. Es berührt, wie tapfer Reitz am Ende seines etwas bleiernen, gleichwohl von der Schwerelosigkeit träumenden Kostümschinkens seinen Helden fliegen lässt, sich und seiner Generation von Filmschaffenden – als deren Autobiografie dieser Film, diese Edition auch lesbar ist – einen heimlichen Triumph gönnend.

Ein Verweis auf Deutschland und zwar Richtung Süden findet sich überraschenderweise auch in Gullermo del Toros vergnüglicher Comic-Adaption **HELLBOY 2 – DIE GOLDENE ARMEE**, in der die Herkunft gefräßiger Zahnfeen mit »Schwarzwald, 13. Jahrhundert« bestimmt wird. Sie gehören zu den Fabelwesen, die der dämonische Titelheld, angestellt beim FBI, im Kampf gegen den rebellischen Elfenprinzen Nuada besiegen muss. Neben den Zahnfeen bekommt es der skeptische Hellboy (»Germans – they make me nervous«) auch noch mit einem neuen Vorgesetzten deutscher Abstammung zu tun: Johann Krauss (»with a double ›S‹«), der komplett aus gasförmigem Ektoplasma besteht. Die Pulp-Kultur schafft es nach wie vor, mit leichter Hand Nazi-Stereotypen für ihre Zwecke einzubinden und gleichzeitig vernichtend zu karikieren.

Schweden ist ein Land, dem Fabelwesen auch nicht fremd sind. Allerdings fehlen dort Filmbudgets für aufwendige Fantasy-Produktionen Marke »Hellboy«, und so verlagert Tomas Alfredson in seinem Vampirdrama **SO FINSTER DIE NACHT** den dämonischen Konflikt in einen betonenen Außenbezirk Stockholms. Der wird zur Kulisse für die zärtliche Freundschaft zweier Zwölfjähriger, von denen einer, Oskar, ein gehemmt-aggressives Lieblingsopfer seiner Schulkameraden ist. Der andere, Eli, ein geheimnsivolles, um sein Geschlecht gebrachtes Wesen, ernährt sich vom Blut Erwachsener.

Ihren Ängsten und Sehnsüchten nicht minder ausgeliefert ist die ostdeutsche Arbeiterin Hanna Lottner in dem ungeschickt betitelten, aber ansonsten ganz tollen **DER MOND UND ANDERE LIEBHABER**. Ihre Fabrik wird gesprengt, die Tochter verunglückt, der Arm wird amputiert. Sie findet die große Liebe und verliert sie gleich wieder. Kurz: Die von Katharina Thalbach mit Verve verkörperte Trotzfrau erleidet mehr, als hundert Minuten Tragikomödie normalerweise bändigen können.

Wie eine ähnliche Erzählung vor dreißig Jahren schon einmal in einer anderen gefallenen Industrieregion gelang, kann man in vier Filmen voller Fußball, Arbeitslosigkeit und Dosenbier nachempfinden: **ADOLF WINKELMANNS RUHRGEBIETSSAGA** heißt die entsprechend roh-romantisch betitelte DVD-Box. Das britische Pendant zum Ruhrpott ist Manchester, Wirkstätte von **JOY DIVISION**. Die gleichnamige Dokumentation bemüht sich erfolgreich um wenig bekannte Anekdoten und zeitgemäße Visualität, die vor allem der zeitgleich zum DVD-Release geplanten Kinoauswertung zu einigem Reiz verhelfen dürfte.

»Der Schneider von Ulm« / »Filmverlag der Autoren Collection« *(D 1968, Arthaus)*

»Hellboy 2« *(USA 2008, Universal)*

»Der Mond und andere Liebhaber« *(D 2008, Good Movies)*

»So finster die Nacht« *(SE 2007, MFA)*

»Adolf Winkelmanns Ruhrgebietssaga« *(D, Turbine Medien)*

»Joy Division« *(GB 2007, MFA)*

BEREIT
ZUR
VERÄN-
DERUNG.
DIE NEUE TAZ. AB 18. APRIL
5 Wochen für die Veränderung: Lernen Sie *die tageszeitung* neu kennen.
T (030) 25 90 25 90 | abo@taz.de | www.taz.de/neuetaz
Bitte ausreissen und im Zeitschriftenhandel einlö
Gutschein für ei
Wochenendausgal
der tageszeitur
Gültig in Deutschla
bis 31. Mai 200

BIS SICH ALLES AUFPIXELT

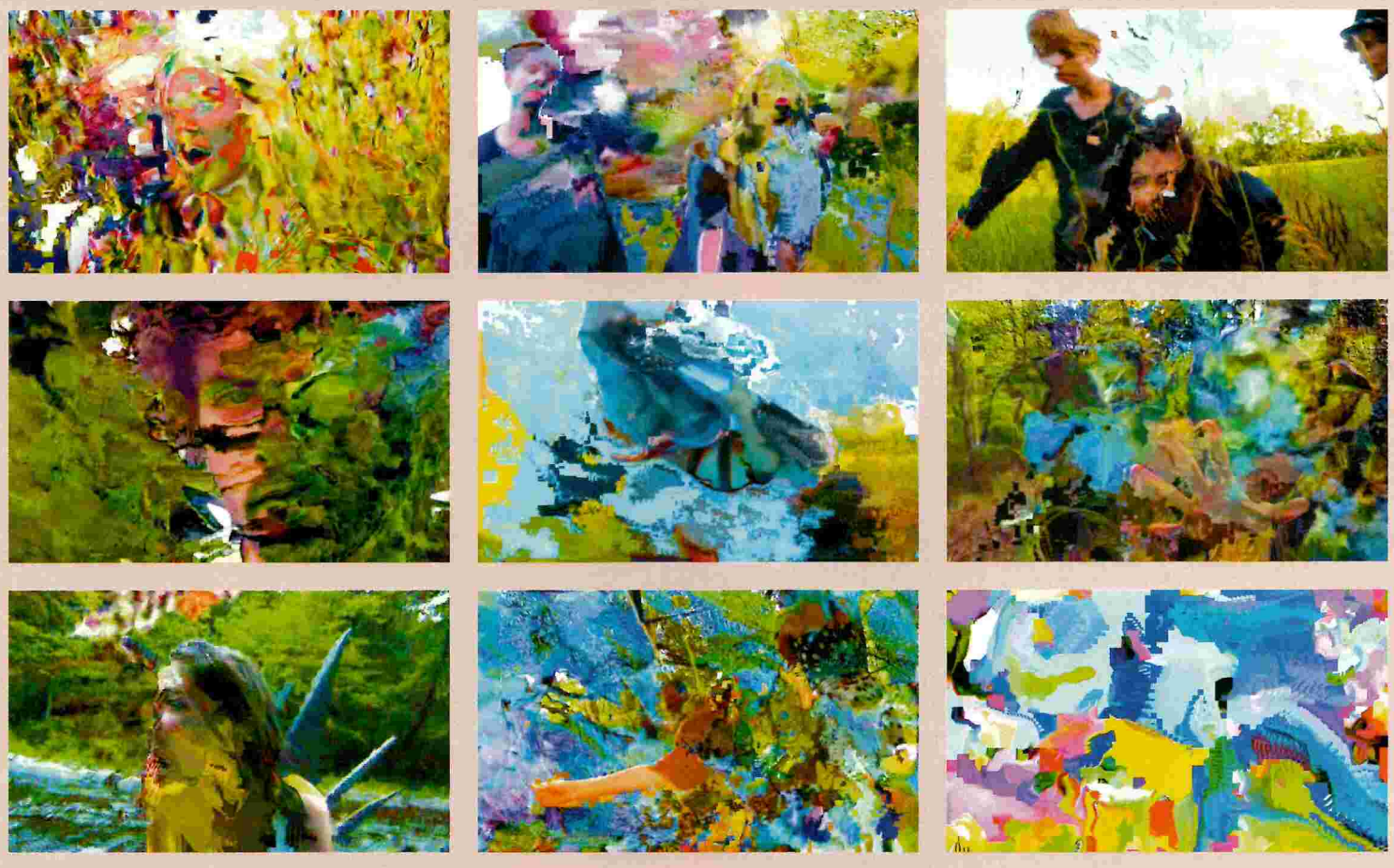
Videos der Ausgabe: Chairlifts »Evident Utensil« und Kanye Wests »Welcome to Heartbreak«

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER

In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Produktionsmöglichkeiten im digitalen Zeitalter spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge widmet sich Dominikus Müller dem Phänomen des Datamoshings am Beispiel der jüngsten Videos von Chairlift und Kanye West.

Nichts eignet sich besser dafür, die Bedingungen des eigenen medialen Stattfindens zu thematisieren, als ein bewusster Einsatz der den jeweiligen Medien inhärenten Fehlerquellen. Wo etwas ›falsch‹ läuft, wird die Materialität des Mediums sichtbar und zeigen sich die normalerweise in der reibungslosen Übertragung verschwindenden technischen Dispositive. Sei es der akustische und visuelle ›Schnee‹, bekannt aus den analogen Übertragungskanälen Radio und Fernsehen, sei es das digitale Stottern eines hängengebliebenen CD-Abtastlasers. Für YouTube, Internetfernsehen und Video-Streaming entspräche dem ein Bild, bei dem sich die Konturen in ihre Pixel auflösen und die Bewegung partiell ins Stocken gerät. Im extremsten Fall zieht sich dann ein seltsam abstrakter, regenbogenbunter Schweif quer über das Bild. Im Grunde war es nur eine Frage der Zeit, bis sich findige Designer und Filmemacher der sogenannten ›Compression Artifacts‹, die bei der Übertragung bewegter Bilder über das Internet bisweilen entstehen, bedienen und das ehemalige Ärgernis zum ästhetischen Stilmittel erklären. Gleich zwei Musikvideos verwenden diese inzwischen landläufig als ›Datamoshing‹ bekannt gewordene Technik aktuell massiv: zum einen der Clip, den der Filmemacher Ray Tintori für die Single »Evident Utensil« der kleinen Brooklyner Band Chairlift realisiert hat, zum anderen Nabil Elderkins ungleich aufwändigere, mit großem Budget umgesetzte Visualisierung von Kanye Wests Autotune-Orgie »Welcome to Heartbreak«. Der Novitätenbonus des bis dato unbekannten Effekts scheint groß genug, um damit ein ganzes Video zu bestreiten. Denkt man sich im Falle von Chairlift etwa den exzessiven Einsatz des Datamoshings weg, so sind die Bilder erstaunlich konventionell, fast schon langweilig: Immer wieder kann man die Mitglieder der Band, vor allem Sängerin Caro-line Polachek dabei beobachten, wie sie über grüne Wiesen hüpfen, im Wald auf einer Holzschaukel spielen oder in einem Bach planschen. Doch das massive Datamoshing macht aus dieser naturromantisch-hippieesken Bildsprache einen ständig sich ändernden Fluss ohne erkennbare Schnitte, einen pseudoimpressionistischen, extrem verdichteten Trip, in dem jedes Bild aufgelöst und chamäleonhaft in die nächste Sequenz gemorpht wird: ein glibberig buntes Fehlerkontinuum, das sich immer hart am Rande der Selbstauflösung befindet.

Ganz anders »Welcome to Heartbreak« von Kanye West. Die Unterschiede manifestieren sich bereits in der Eröffnungssequenz, die



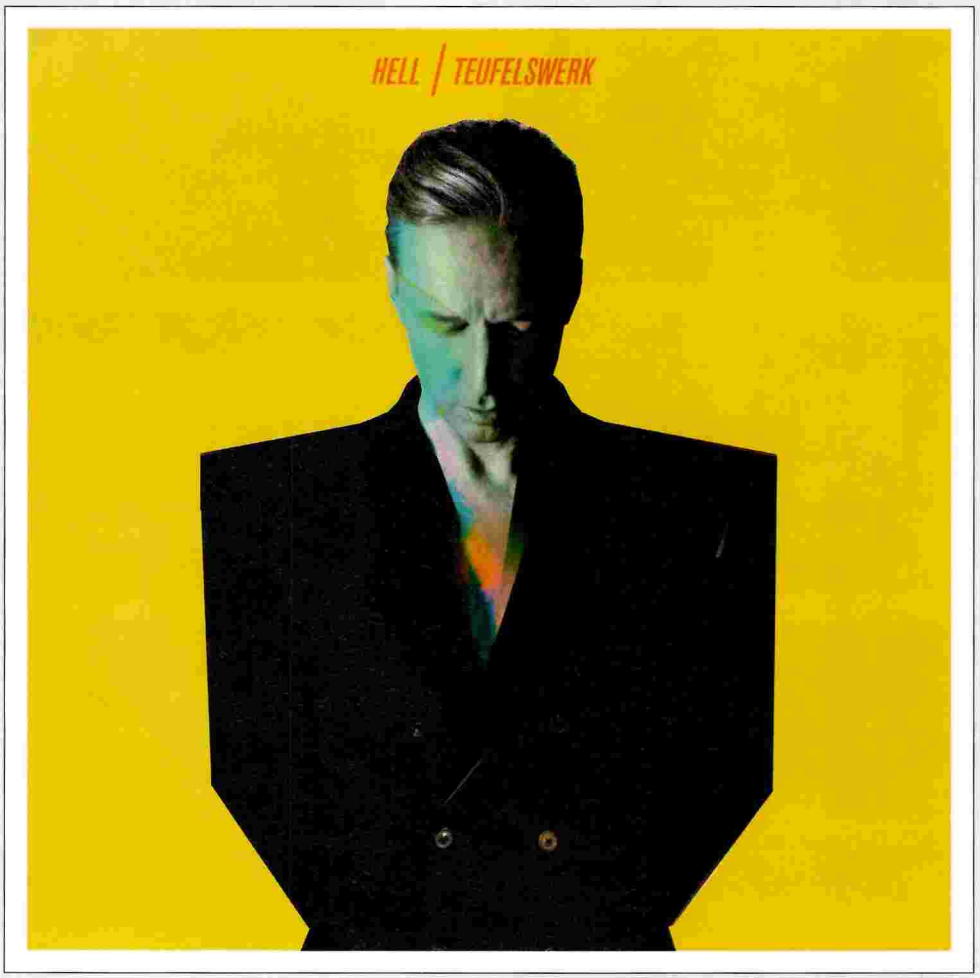
mittels der Einblendung des Wortes ›Play‹ sowie klassisch analoger Videobildstörungen, etwa weißem Rauschen und horizontalen Streifen einen eindeutigen Referenzrahmen setzt. Der darauf folgende Datamoshing-Wahnsinn wird so zwar historisch als ›neu‹ markiert, gleichzeitig aber in eine Geschichte der Fehler-Appropriation eingeschrieben. Bis West in der letzten Sequenz wieder in analogem Rauschen verschwindet und ›Stop‹ im Sucher der Videokamera erscheint, setzt sich die Einbettung des Datamoshing-Effekts über die gesamte Länge des Videos fort: Datamoshing ist hier genauso ein (dominanter) Effekt unter vielen, ein Werkzeug aus der Wunderkiste der digitalen Postproduktion, wie der momentan ›zeitgemäße‹ Verweis auf das Prinzip Übertragungsstörung – neben Farbteststreifen aus der Zeit, als es noch einen Sendeschluss im Fernsehen gab, und zackig durchs Bild laufenden Verzerrungen, wie man sie von beschädigten VHS-Bändern kannte. Die beiden Videos sind beileibe nicht die ersten Anwendungen der Technik; die Wurzeln von Datamoshing lassen sich im Netz beinahe genealogisch nachverfolgen: Es fängt an mit einem Projekt des Schweizer Designers und Net-Art-Aktivisten Sven König, der 2005 unter dem Titel »aPpRoPiRaTe!« sowie 2007 in Kooperation mit der Mediengruppe Bitnik in einem Projekt namens »Download Finished« mit der bewussten Anwendung der Kompressionsstörung die normalerweise unsichtbare Arbeit der Programmierer von Rip-Programmen und Codecs sichtbar machen und so auch ein Statement zu den Eigentumsverhältnissen im Netz abgeben wollte. Und reicht bis hin zu »Monster Movie« (2005) des Videokünstlers Takeshi Murata, das sich in kaskadenhaften Farborgien beinahe vollständig vom Prinzip der Gegenständlichkeit verabschiedet.

Dennoch markiert das Auftauchen der Musikvideos einen Einschnitt: Es mag wie im Falle von »Welcome to Heartbreak« noch nötig sein, auf YouTube gesondert darauf hinzuweisen, dass es sich hier nicht um einen Uploadfehler oder mangelhafte Streaming-Performanz handelt, sondern um ein Stilmittel. Und doch ist unbestritten, dass sich mit dem Einsatz von Datamoshing der Referenzrahmen endgültig verschoben hat, werden hier doch offensichtlich und vor allem auch massenwirksam wie nie zuvor die medialen Bedingungen der Übertragung im Internet inkorporiert und thematisiert. Dass Kanye West seinen Clip zu »Welcome to Heartbreak« von der geplanten Fernsehausstrahlung zurückgezogen und nur für das Internet freigeben hat, nachdem er enttäuscht feststellen musste, dass mit dem Chairlift-Clip schon ein anderes Video existiert, das den Datamoshing-Effekt so überzeugend verwendet, mag von überzogenem Avantgarde-Anspruch und gekränkter Künstler-Persona künden – und passt doch wie die Faust aufs Auge: Das Musikvideo ist 2009 endgültig im Medium Internet angekommen.

HIER WIRD GRÖSSENWAHN GESCHÄTZT

Platte der Ausgabe: Hells »Teufelswerk«

TEXT: FLORIAN SIEVERS

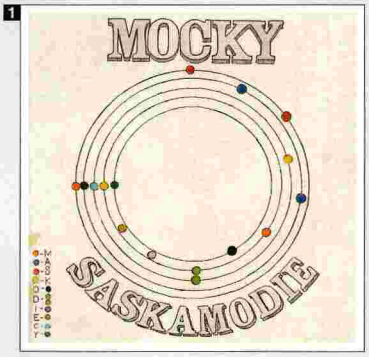


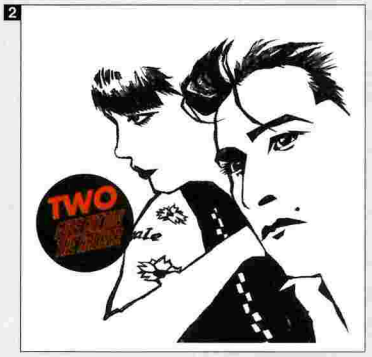
Man kann sie nicht mehr hören: die Stangenware all der Minimaltechno-Bausparer, die denken, dass Ekstase schon irgendwie aus Monotonie entstehe und Glamour durch Drogenkonsum. Wie das wirklich geht? Zum Beispiel indem man sich vom leibhaftigen Bryan Ferry wunderschöne Vocal-Spuren geben lässt, auf denen er erzählt, wie er einst im Morgengrauen in einer Discothek nach einer Begleitung suchte. Die Laszivität der Erzählung kontere man mit einem großspurigen Synthie-Riff, das sich immer weiter steigert, zünde Bass und noch mehr Bass, sodass am Ende kein Stein mehr auf dem anderen bleibt, und lasse dazu die ganze Zeit Frauenstimmen säuseln. Die Mischung aus Kraftmeiertum, Denken in großen Bahnen und dick aufgetragenem Glamour findet sich in »U Can Dance«, dem opulenten Eröffnungsstück des neuen Albums von Helmut Josef Geier alias Hell. Für Mischungen wie diese ist der Endvierziger, der seit einigen Jahren ohne das ›DJ‹ im Namen firmiert, schon länger bekannt. Neu ist jedoch, dass sein verschwenderischer Ansatz angesichts der momentanen Stagnation plötzlich wieder erfrischend wirkt. Und so freut man sich über die Wiederkehr des Herrn Geier: Wenn die Sonne erst mal untergegangen ist, kann sie die Krise vergessen machen. Hell und sein Label waren nach einer Beinahe-Insolvenz und einem Umzug von München nach Berlin weitgehend von der Bildfläche verschwunden. Nicht nur wegen dieser privaten Finanzkrise und weil Berlin gespreizten Glamour halt nicht so goutiert wie Mjunik. Sondern auch, weil die Zeit von Maximaltechno mit Achtziger-Sounds vorbei war.

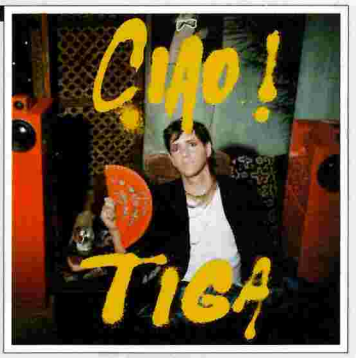
Umso erstaunlicher, wie er sich nun mit »Teufelswerk«, seinem vierten Album, an den eigenen Haaren aus dem Sumpf des Vergessens zieht. Und er tut dies, wie es ihm eigen und wie es notwendig ist: mit großer Geste. So mussten es gleich zwei CDs sein, die Käufer hinter dem Scherenschnitt-Cover in der Manier Jean-Paul Goudes finden sollen – die eine davon grundsatzprogrammatisch »Night« betitelt, die andere »Day«. Für die Tages-CD, die in diesem Doppelpack bezeichnenderweise an zweiter Stelle kommt, hat Hell zusammen mit Peter Kruder, Christian Prommer und dem Jazzmusiker Roberto di Gioia elektronische Musik eingespielt, die nicht zwingend auf den Dancefloor gerichtet ist: Krautrock mit Manuel-Göttsching-Referenzen, Popacid, Verbeugungen vor John Carpenter und Grace Jones. Die helle Hälfte von Hells Opus Magnum hat allerdings auch nicht mehr mit gesundem Leben bei Tageslicht zu tun als die geschrottete Roboterstimme, die im Track »Germania« stottert, dass in einem gesunden Körper immer ein gesunder Geist stecke.

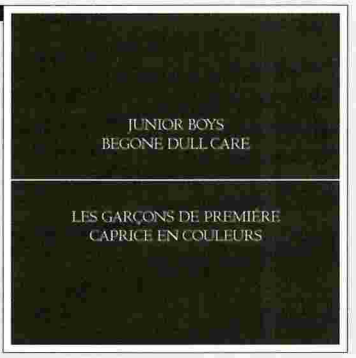
Noch reizvoller aber ist die Nacht-CD, da hier der breitbeinige Fitnessstudio-Techno wieder auftaucht, über den man bei Tageslicht vielleicht gelächelt, aber für den man Hell in den dunklen, enthemmten Momenten auf der Tanzfläche oft auch geliebt hat. Seine Falco'esken Ideen für diese Momente lässt Hell von erfahrenen Produzenten für sich ausarbeiten. So spannt Anthony Rother, dessen Comic-Electro dem dick Aufgetragenen ja auch nicht abgeneigt ist, für Hell das Koordinatensystem von »Electronic Germany« zwischen München, Frankfurt und Düsseldorf auf – also vor allem dort, wo Glamour und Größenwahn geschätzt werden. Direkt danach darf die lebende Comicfigur P. Diddy zu einem muskulösen Chicago-Groove des Produzenten &Me etwas von coolen DJs und langen Tracks faseln und sich fast schon schüchtern selbst Shout-outs geben. Und der verlässliche Mijk van Dijk, der schon vor 14 Jahren Stücke für das erste Hell-Album »Geteert und gefedert« produziert hatte, vermählt für »Hellracer« ganz anrührend Acid-Kaskaden mit Formel-1-Sounds. Und das passt, denn für Hell ist ›Monte Carlo‹ wahrscheinlich wirklich noch ein Sehnsuchtsort. Und »Teufelswerk« ist Musik, zu der man – ganz antizyklisch gedacht – gern in einem schwarzen Sportwagen mit weißen Lederbezügen auf der Amalfitana der Zukunftsangst davonrasen möchte.

Hell *»Teufelswerk« (International Deejay Gigolo / RTD) VÖ: 27. April*

1


2


3


4


1

MOCKY

»Saskamodie«

(Crammed Discs / Indigo) bereits erschienen

Was man dem Kanadier Dominic »Mocky« Salole nicht vorwerfen kann, ist mangelnde Musikalität. Er spielt nahezu jedes Saiten-, Rhythmus- oder Tasteninstrument, hat eine angenehme Singstimme, rappt, huht und haht, schreibt Arrangements von Weltniveau und drückt auch noch selbst die Aufnahmetaste. Als Produzent der Jamie-Lidell-Alben »Jim« und »Multiply« gelangen ihm als Co-Autor und -Produzent Meilensteine der aktuellen Neosoul-Bewegung – er ist somit nicht ganz unschuldig an der Tatsache, dass Lidell als Support-Act für Elton Johns »Red Piano«-Tour gebucht wurde.

Nach Gehversuchen in benachbarten Disziplinen, gut gemeinter Tanz- und Unterhaltungsmusik, P-Funk sowie Pop-bewussten Schmonzetten – ohne kommerziellen Durchbruch – verschreibt sich Mocky auf seinem vierten Soloalbum »Saskamodie« nun ganz der cineastischen, sanften Rare-Groove-Soulmusik: »Bilitis«-Klänge für billardspielende Männer mit Schnauzbart, Perserteppich, sündhaft teuren Brandys und einem Fotoalbum voller Erinnerungen an eine wilde, irgendwie verrückte Zeit… Die ehemaligen Wegbegleiter des Kitty-Yo-Berlins der Jahrtausendwende haben bei den Aufnahmen ein paar Rotweinflecken auf dem guten Teppich hinterlassen: Gonzales streichelt das Piano, Jamie Lidell singt Backing-Vocals, und die Sade der iPod-Generation mit Namen Feist haucht ein »Huh!«. Das Plattenlabel lobt den Künstler, auf »Saskamodie« »Jazz ohne Solos« zu spielen. Sicherlich beherrscht Mocky die schöne Kunst des Musizierens auch ohne die für Jazzmusiker übliche profilneurotische Veranlagung, die aber im Grunde ja nur dazu dienen soll, das Ego im kollektiven Spielrausch aufgehen zu lassen – was natürlich unmöglich ist, wenn nahezu alle Instrumente von ein und derselben Person gespielt werden.

Was man hier vermisst, ist tatsächlich ein Instrument, das sich in den Vordergrund drängt, eine Stimme, die nach einem Publikum verlangt, nach Hingabe, Zuspruch, nach Vergebung und dem ganzen unbequemen Rest. Die Songs »Birds of a Feather« und »Somehow Someway« etwa, in denen Mocky wunderbar wie der Smooth-Jazz-Sänger Michael Frank als Softcrooner aus den Boxen schäumt, bleiben leider die Ausnahme. Ansonsten hört man Instrumentalstücke mit Tagtraum-Anbindung, wohligwarmer E-Piano-Decke und Glockenspielwecker. Es gibt Reprisen und was man sonst so auf leichtspröden Fake-Soundtrack-Platten mit epischer Tendenz findet: Musik, zu der man sich am Ende die Geschichten eben selbst ausdenken muss. Mocky hat in Berlin nicht nur den inszenierten Electroclash-Freakout, sondern auch das Biedermeiererbe kennen und lieben gelernt. So ist »Saskamodie« ein Album für Menschen, die sowieso am liebsten ins Museum gehen: montags, dienstags, mittwochs, donnerstags, freitags, samstags, die gesamte Woche. Am Ende bleibt eigentlich nur eine Frage: Ist das nun Jazz? *Text: Maurice Summen*

2

MISS KITTIN & THE HACKER

»Two«

(Nobody's Bizzness / Groove Attack) bereits erschienen

Caroline Hervé alias Miss Kittin veröffentlicht nach einer Dekade ein zweites Album mit Michel Amato aka The Hacker. Seine Stücke sind oft Ausdruck der sympathischen kulleräugigen Überzeugung, dass geklaut gar nicht geklaut ist, solange man deutlich genug betont, dass man klaut. So hört man bei Miss Kittins Sprechgesang-Intro auf »PPPO« sofort den schneidig-bellizistischen Jetzt-wird's-ernst-Ton, mit dem Propagandas Mid-Eighties-Smasher »P-Machinery« beginnt. Beim Düsseldorfer Quartett – das als elektronischer Intertext wiederholt auftaucht – hieß das kommandobrückenhafte Initialwort »Motor«, gefolgt von der à la Femme fatale gezischelten Wortfolge »Power, force, motion, drive«; 2009 heißt es bei La Kittin mit unverwechselbarem französischem Akzent: »People, pleasure, objects, power«. Unterdessen sich eine Art Echolot-Sound und Kunstnebelausstoßgeräusche zu einem Four-to-the-floor-Beat die Zungen in den Hals stecken. Als Hommage ist wohl auch Blondies »Heart of Glass«-Beat zu Beginn von »Party in My Head« zu verstehen, zu dem sich vor dem inneren Auge Europasekretärinnen in Lederröcken und schultergepolsterten Nadelstreifenblazern zum Disco-Fox formieren. Man denkt an Sandra im peitschigen Front-242-Remix. Der mit verzerrten Vocals versehene EBM-Fiesling »Indulgence«, der auch bei jenen männerbündlerischen Nichtlächlern und Paramilitär-Lookalikes Anklang fände, die gern in Stroboskop- statt Stahlgewittern zu Nitzer Ebb und Skinny Puppy Marschbewegungen simulieren, bleibt extremistische Ausnahme auf diesem Dance-Album für Mascara-Abhängige. »Emotional Interlude« wird mit angenehm müdem Hypno-Gesang vorgetragen und erinnert zugleich an Klaus Schulze, Valerie Dore und Kirlian Camera. Im Geiste anwesend sind auch Gina X Performance und Die Form, während das Cover von »Suspicious Minds« klingt, als hätte Daniel Miller Aquas »Barbie Girl« eine Wave-Frisur verpassen dürfen. Die DJs Hervé und Amato sind eben Fans, und das Neue beginnt mit dem Tollfinden des Gewesenen. Wie immer ist der Gesang schön dünn: Eine Opernsängerin wird aus Hervé wohl nicht mehr, aber Opern kann man ja noch hören, wenn man tot ist. Dass Miss Kittin & The Hacker auf der richtigen Straßenseite promenieren, wusste man schon, als sie vor zehn Jahren das Italo-Disco-Juwel »Dirty Talk« von Klein & M.B.O. coverten. Wenn sich Miss Kittin jetzt, wo Italo mit Heartbreak, Sally Shapiro und Suicide Booth fröhliche Urständ feiert, lieber mit Patschuli parfümiert, ist sie vielleicht wirklich ausgezogen, um den hässlichen Patienten Dark Wave zu retten. *Text: Thomas Hübener*

3&4

TIGA

»Ciao!«

(Different / PIAS / RTD) bereits erschienen

JUNIOR BOYS

»Begone Dull Care«

(Domino / Indigo) bereits erschienen

Der TR-808 Rhythm Composer der Firma Roland ist nicht nur eine analoge Drum-Machine. Das Gerät trägt auf seinen analogen Schultern einen großen Teil davon, wie wir heute Popmusik, deren Stile, Herstellung und Herkunft verstehen: DIY, DJs als Popstars und das ambivalente Verhältnis von ›schwarzer‹ und ›weißer‹ Musik. Als ›die 808‹ 1982 zu einem erschwinglichen Preis in den Handel kam, entriss sie den Electrobeat aus den Händen der Technologiespezialisten und schwemmte Pochen, Piepsen und Knarzen bis weit in die späten Achtziger und in alle Genres hinein. Electro-Funk und Electro-Rock waren geboren, mit der 808 schien alles möglich. Sogar in Chartspop und Soul grüßten allerorts die schepperfreie Hi-Hat, der abstrakte Bass-Bump und die notorische Plastik-Cowbell – plöck-plöck-pfft-pfft-bupp-

bupp – jeder erkennt den Klang innerhalb einer Zehntelsekunde. Der als Electro bekannte Sound entsprang einer technischen Entwicklung und nicht etwa besonderen Lebensumständen oder Situationen. Deswegen besteht auch bis heute keinerlei Bezug zwischen Gruppen und Lebensentwürfen, die unter dem Label Electro zusammengefasst werden könnten, obwohl sich alle auf dieselbe Soundästhetik berufen. Afrika Bambaataa und Fischerspooner unter einen Hut zu bekommen, das wird kompliziert! Das in den Jahren um 2001 gehypte Genre Electroclash ist der Ort, an dem Electrosound und Electroleben noch am meisten miteinander zu tun haben: Kostümiert und performativ ermächtigte man sich der Produktionsmittel – der 808 – auf der Bühne. Es entstanden Cliquenstrukturen zwischen München, Paris, New York, Toronto und London. Peaches, Gonzales, Miss Kittin, Felix da Housecat, Fischerspooner, Hell und mittendrin immer wieder: Tiga. Dieser quirlig-queere Kanadier remixt, produziert, podcastet, singt und legt auf, was der erweiterte DJ-Begriff so hergibt. Insbesondere die Zusammenarbeit mit Stephen und David Dewaele von Soulwax hat sich bei Tiga jetzt in einem zweiten Soloalbum konsolidiert; »Ciao!« heißt die Platte, und sie klingt genau so, wie man es erwarten durfte. Ein pumpender Electrosound mit allgegenwärtigen 808-Anspielungen bildet ein Skelett, welches das Fleisch aus Soulwax-typisch verzerrten Synthies trägt, bedeckt von einer Haut flamboyant gehauchter Vocals. Wenn auf »What You Need« Jake Shears von den Scissor Sisters singt, wenn Gonzales bei »Shoes« mit der Spielzeugorgel in die Tasten haut und bei »Sex o'Clock« James Murphy ein wenig LCD Soundsystem einstreut, dann wird Tiga größer als er eigentlich ist. Dazu kommen noch Beteiligungen von Jori Hulkkonen und Jesper Dahlbäck, sie komplettieren den Namedropping-Overkill. Am Ende spült die Flut der einzelnen personellen und musikalischen Aspekte das Album in einen Strudel der Irrelevanz. Was will dieser Tiga überhaupt? Mehr als respektvolles Nicken gegenüber Tigas Networking-Kompetenz und der Tightness seiner Beats vermag »Ciao!« nicht hervorzurufen. Ganz anders hingegen wirkt »Begone Dull Care« von den ebenfalls kanadischen Junior Boys. Ihr drittes Album ist ein Feldzug gegen den Seelenlosigkeitsverdacht gegenüber elektronischer Musik. Jeremy Greenspan und der Neu-Berliner Matt Didemus haben sich vom Fischerspooner-Verschnitt zu einer sensiblen und geschmackvollen Electro-Band entwickelt, krude Sequenzer-Kaskaden wie noch auf den vorangegangenen Alben »Last Exit« und »So This Is Goodbye« scheinen heute undenkbar. Analog pluckert und piepst es vom Achtziger-Retro von »Bits and Pieces« bis zu Minimal-Balladen wie »What It's For«. Mit Songs wie »Sneak a Picture« und »The Animator« wagen sich die Junior Boys sogar an eleganten Salon-Soul und Discostreicher heran – ohne dabei auf klassische Electro-Effekte zu verzichten. Zeitlos und unprätentiös wirkt der Gesang, unterstützt von Scharen alter Synthesizer und Drum-Machines klingt »Begone Dull Care« nach sehr viel Gefühl, nach noch mehr Liebe zum Detail – und nach einem Roland TR-808 Rhythm Composer. *Text: Gunnar Klack*

MUSIK ZUR ZEIT

Paul Smith

ist Sänger von Maxïmo Park, die dieser Tage ihr drittes Album, »Quicken the Heart«, auf Warp veröffentlichen

(alle Zeichnungen zu »Musik zur Zeit«: Patrick Klose)

Vivian Girls: »Vivian Girls« *(Mauled by Tigers, 2008)*
Die Rohheit dieser Platte hat mich zum Abhängigen gemacht. Wenn die Stimmen dieser Frauen ineinandergreifen und kollidieren, klingt es für mich wie eine alternative Inkarnation des Himmels. Zusammen mit den Crystal Stilts und The Pains Of Being Pure At Heart gehören sie zu der Speerspitze einer neuen New Yorker ›Fuzzy-Pop‹-Bewegung, die mir sehr gut gefällt. Abhängig macht auch das Anschauen von Live-Auftritten der Band im Internet, denn obwohl die Songs der Vivian Girls sehr einfach gestrickt sind, spielen sie sie live jedes Mal anders.

Ella Fitzgerald: »The Cole Porter Songbook« *(Verve, 1956)*
Immer wenn ich dieses Album im Tandem mit Fitzgeralds Interpretationen von Gershwin-Liedern höre, gerate ich in einen Zustand der Glückseligkeit. Ellas Stimme ist so geschmeidig und die Songs sind so tight komponiert – absolute Perfektion (ein besseres Wort fällt mir dafür nicht ein). Ohnmacht!

Fleetwood Mac: »Tusk« *(Warner, 1979)*
Wenn man es schafft, sich dieses Album ohne Vorurteile anzuhören, entpuppt es sich als prächtig wucherndes Poprock-Album. Was ihre glatten Rockalben aus der Mitte der Siebziger angeht, bin ich auch vorsichtig, aber »Tusk« habe ich mir drei Mal hintereinander angehört, was ich (oder wahrscheinlich wir alle!) nur selten tue: Ich wollte dieses Album unbedingt verstehen. Lindsey Buckinghams verrückter, zu Hause produzierter Pop'n'Roll, die undeutlichen, elementaren Epen von Stevie Nicks und der samtene, schmachtende Gesang von Christine McVie – dieses Album ist voll von grandiosen Ideen und wunderschönen Melodien. Bizarr und befriedigend.

Ne-Yo: »Miss Independent« *(Def Jam, 2008)*
Mein Gehirn scheint aus unerklärlichen Gründen immer besser auf kommerziellen R&B anzusprechen, z. B. auf Rihannas »Disturbia« und Beyoncés »Single Ladies«. Ne-Yos Song ist perfekt strukturiert und wunderbar vorgetragen. Mir gefällt seine Art zu phrasieren – sein Timing ist makellos.

Grouper: »Dragging a Dead Deer Up a Hill« *(Type, 2008)*
Eine Frau in Portland, Oregon, macht diese Musik – und sie klingt, als ob Elizabeth Frazer von den Cocteau Twins ein Album auf einer akustischen Gitarre eingespielt habe. Das Album strahlt eine magische Atmosphäre aus. Ich verbrachte vor einiger Zeit einen Abend am Lagerfeuer und tat nichts anderes als Groupers merkwürdiger Musik zuzuhören, wie sie langsam aus meinen kleinen Lautsprechern kroch.

Popul Vuh: »Cœur de Verre« *(Brain, 1977)*
Ich sah mir kürzlich im Star-and-Shadow-Kino in meiner Heimatstadt Newcastle Werner Herzogs »Herz aus Glas« an. Mich verzauberten der Soundtrack und die Bilder. Ich saß neben meiner Freundin Laura, mit der zusammen ich in der Instrumentalband MeandthetwinS spiele, und wir flüsterten uns die ganze Zeit zu, wie sehr uns der Gitarrensound von Popul Vuh gefiel – und wie sehr dieser unserer Band glich! Natürlich spielen Popul Vuh in einer anderen Liga, auf einem anderen Planeten als MeandthetwinS, aber es bestehen eindeutig Gemeinsamkeiten: mäandernde Widerspenstigkeit und der Wille, unaussprechliche Emotionen musikalisch wiederzugeben.

1

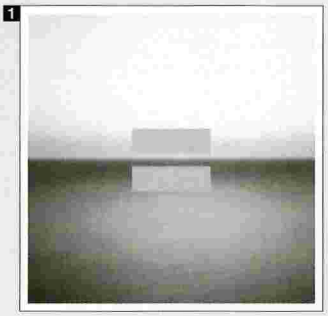
U2

»No Line on the Horizon«

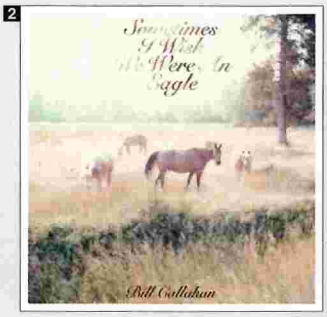
(Island / Universal) bereits erschienen

Schmuserock mit sozialkritischen Texten – das muss, anders als man in den Formalismusdebatten der sechziger Jahre noch glaubte, nicht notwendig einen Antagonismus darstellen. Im Gegenteil: Dass sich die Zerrissenheit der Welt nur mit zerrissener Musik widerspiegeln lässt, war einer der vielen Irrtümer einer Popkritik, die sich ihre Maßgaben aus dem Monadentum apokalyptisch gestimmter Spätdialektiker entlieh. Die irische Gruppe U2 arbeitet hingegen seit dreißig Jahren gut gelaunt an der integrierten Verwandlung von politischem Negativismus in musikalische Positivität; mit unerreichter Meisterschaft verdichtet sie moralisch geprägte Einsichten zu leicht merkbaren Mottos und seift diese anschließend mit konferenzglöckchenhaft beklingeltem Gitarrenschmelz ein. »The best of us are geniuses of compression«, erläutert U2-Sänger Bono das dieser Art von Musik zugrundeliegende Prinzip in dem neuen Song »Cedars of Lebanon«, wobei er mit »the best of us« natürlich sich selbst meint. Er beziffert allerdings auch die Kosten und Risiken, die einen ereilen, wenn man der Beste ist: In »Cedars of Lebanon« geht es nämlich um einen Mann, dessen Privatleben über der intensiven Beschäftigung mit weltpolitischen Krisen aus dem Tritt geraten ist. Dieser Mann hatte schon seit Jahren keine Frau mehr und ist abends so müde, dass er am nächsten Morgen in den Kleidern des Vortags erwacht. Ganz anders allerdings U2, die auf ihrer neuen Platte gut geduscht und nach frisch gebügelter Lederbekleidung klingen. Allen voran hat Sänger Bono einmal mehr an der Fortentwicklung seiner gereiften Stimme gearbeitet. Im Fach des aus vollem Hals auf wichtige Themen hinweisenden Heldentenors ist der überzeugte Träger pinkfarbener Sonnenbrillen bekanntlich zu Weltruhm gelangt. Auf der neuen Platte wagt er auch leisere Töne und zeigt,

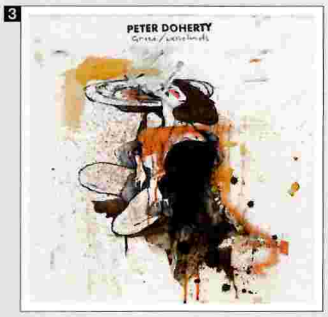
1



2



3



dass er, wie viele Männer in den vergangenen Jahren, seine weibliche Seite für sich entdecken konnte. So moduliert er in dem Titelstück »No Line on the Horizon« seinen Gesang zu einem heiseren, leicht gewinselten, leicht skeptisch gekörnten Falsett, in dem sich die Entdeckerlust des männlichen Abenteurers und die mütterliche Reflexion auf die Unbehaustheit des Menschen in einer horizontlosen Welt als Dopplung von Sorge und Kraft widerspiegeln; an den schönsten Stellen klingt er wie ein Eichhörnchen, dem man die Nüsse quetscht. Interessant auch das Stück »Moment of Surrender«, in dem Bono davon berichtet, wie er sich einmal in einem Spiegel über einem Geldautomaten nicht wiedererkannte. Denn wer sich ständig neu erfindet, weiß bald nicht mehr, wer er in Wahrheit ist: Zur Illustration dieses ruinierten Authentizitätsgedankens spielt U2-Gitarrist The Edge ein sehr langsames, sich selbst ebenfalls fremd gewordenes Solo, das nämlich gar nicht nach The Edge und seinem mithilfe divergierender Delay-Effekte markant aufgespaltenem Gitarrensignal klingt, sondern vielmehr nach dem jede Spaltung überwindenden Ton des deutschen Gitarreneinseifers Ricky King, der Ende der Siebziger mit seiner Platte »20 Welthits im Gitarrensound« eine ganze Generation prägte. Ricky King trat vor allem in Rainer Holbes Fernsehsendung »ZDF Starparade« auf, bis Rainer Holbe sich in den achtziger Jahren parapsychologischen Themen und der Erforschung von UFO-Sichtungen zuwandte. Auch Bono berichtet auf der neuen U2-Platte von einer solchen Erfahrung: In dem mit modischen Handclap-Rhythmen versehenen Stück »Magnificent« versetzt er sich an den Ort zurück, an dem er nach eigenen Angaben zum ersten Mal ein Lied gesungen hat: in die Gebärmutter seiner Mutter. *Text: Jens Balzer*

2

BILL CALLAHAN

»Sometimes I Wish We Were an Eagle«

(Drag City / RTD) bereits erschienen

Neun wundervolle Melodien sind auf Bill Callahans neuem Album auszumachen, jenem Sänger, der zunächst unter dem Signet Smog firmierte, bis er 2007 mit seinem letzten Album »Woke on a Whaleheart« den eigenen bürgerlichen Namen in den Vordergrund rückte. »Sometimes I Wish We Were an Eagle« mutet wider Erwarten genauso hell und leicht an wie der Vorgänger. Dabei dürfte doch die Trennung von der geliebten Kollegin/Freundin Joanna Newsom Spuren hinterlassen haben im Schaffen eines Mannes, der früher für seine melancholischen bis vollkommen zerrütteten Songs bekannt war. Harfen sind jedenfalls nicht vertreten auf dem in Texas aufgenommenen Longplayer, dafür – neben den klassischen Bestandteilen der Rhythmusgruppe – auch Geigen, Waldhörner und Celli. Über diese üppigen, von Brian Beattie inszenierten Arrangements legt sich Callahans dunkler, lakonischer und doch beseelter Bariton, der die zeitlosen Themen Liebe, Verlust, Hoffnung und Freundschaft (und das Dasein der Vögel) reflektiert. Seinen für ihn typischen trockenen Humor, der den desillusionierenden Weisheiten oft – wie bei Callahans Bruder im Geiste Leonard Cohen – ihre Schwere nimmt, hat er freilich nicht verloren. In »Eid Ma Clack Shaw« erträumt sich das lyrische Ich beispielsweise nach einer gescheiterten Beziehung den perfekten Song, der alle Antworten auf drängende Fragen bereithält, schreibt im Halbschlaf die Verse auf, findet am nächsten Morgen aber nur noch unverständlichen Nonsens vor, den Callahan selbstverständlich überzeugend vorträgt. Trotzdem ärgerlich, wenn Sprache und Erinnerung an der Schwelle zum Aufwachen ihren Dienst versagen. Im Eröffnungsstück »Jim Cain« hingegen nutzt Callahan James M. Cain, den Autor von »Wenn der Postmann zweimal klingelt«, der wie er selbst aus Maryland stammte, als Vehikel, um sich nebenbei Gedanken über die öffentliche Wahrnehmung (s)einer Person zu machen: »I used to be darker, then I got lighter, then I got dark again«. Am Ende mag man dieser spöttischen Selbsterkenntnis angesichts des ausufernden Stückes »Faith/Void« beinahe zustimmen: »It's time to put God away«, wiederholt Callahan dabei wie ein unseliges Mantra. Aber selbst dieser Tanz auf der Grenze zwischen Zuversicht und Leere gelingt ihm unfassbar schön. *Text: Alexander Müller*

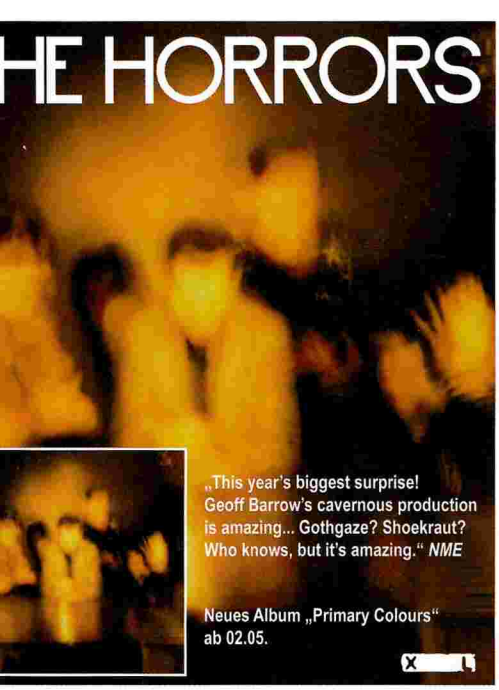
3

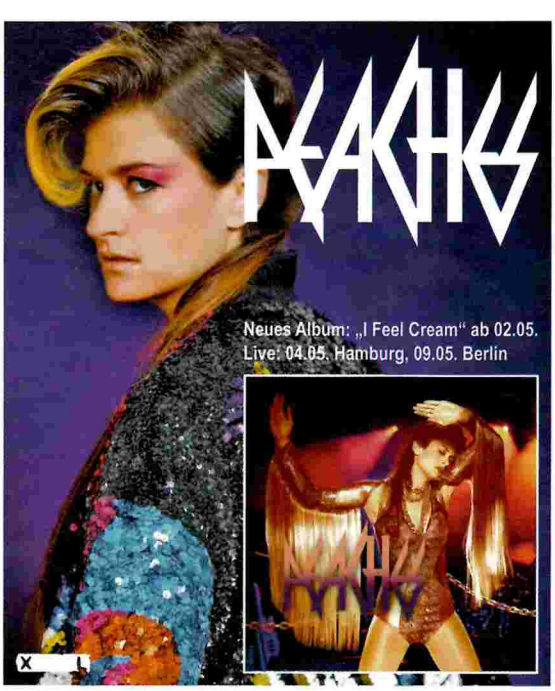
PETE DOHERTY

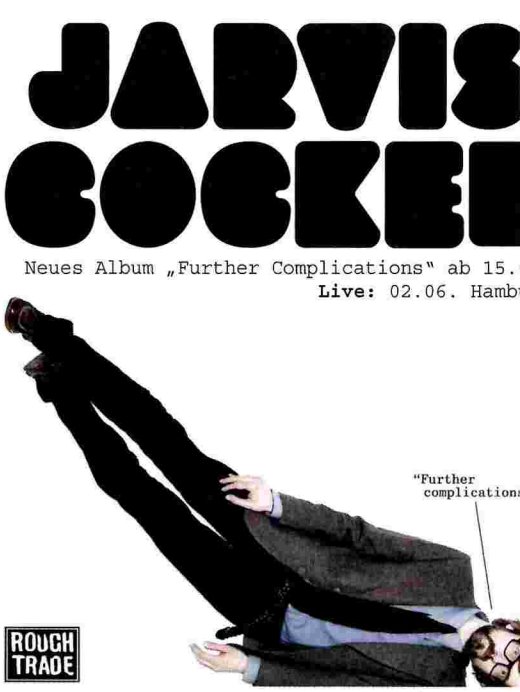
»Grace / Wasteland«

(Parlophone / EMI) bereits erschienen

Fast wollte man sich schon fragen, was Pete Doherty wohl gerade so treibt, da hat er schon wieder ein neues Album aufgenommen. Er ist bekanntlich unermüdlich, ein steter Quell frischer Ideen. Aber wie







www.beggarsgroup

es bei unermüdlichen Produzenten frischer Ideen oft so ist, zählt Sorgfalt nicht zu ihren hervorragenden Eigenschaften – Pete Doherty ist da keine Ausnahme. Und wenn einer wie Doherty sich dann noch in den Kopf setzt, mal ganz allein was auf die Beine zu stellen, ist besondere Vorsicht geboten. Denn bisher waren es ja seine jeweiligen Bandmitglieder, die Dohertys krause Skizzen in ein halbwegs funktionierendes Songformat brachten. Doch jetzt, ohne notwendiges Korrektiv, klingt Doherty in etwa so, wie er schon seit langer Zeit aussieht: wie ein ungewaschener Straßenmusiker mit albernem Hut. Da wird ein wenig auf der Akustischen geschrammelt, mal ein wenig Richtung Blues, Country und auch Volkslied. Mit Pianogeklimper versucht er sich an Barjazz, es kommen Rhythmusmaschine, Orgel, Schifferklavier, falsche Streicher und französische Vokabeln zum Einsatz, wie auch Graham Coxon. Der ehemalige Blur-Gitarrist ist auf beinah jedem der insgesamt zwölf Songs zu hören, weil er von ihrer poetischen Kraft so überzeugt war. Andererseits gab er auch zu bedenken, dass es Dohertys größtes Talent sei, seine anderen, die brauchbareren Talente zu verschenken.

In diesem Sinne singt Doherty mit heiser windschiefer Stimme von kalten Winden im Herzen, Opium im Tee, Heroin, Knochenpalästen, vorzeitigem Ableben, Liebe, die auf Bäumen wächst, und Augenringen, die an den Tod erinnern. Es geht also alles in allem nicht besonders lebensbejahend zu auf seinem Werk, was nicht weiter stören würde, käme einem Dohertys jaulendes Selbstmitleid nicht so unerhört pubertär und unmodern vor und ahnte man nicht, dass er seine Junkie-Pose allen Ernstes für aufregend und unangepasst hält. Es soll ja Leute geben, die das für bewundernswert halten: Pete, die verletzte Seele, das zarte Gemüt, der poetische Prinz. Aber tatsächlich sollte ihm mal jemand sagen: Wasch dich! Reiß dich zusammen! Komm mal klar! Dabei gelingt ihm bei aller Verwahrlosung – wie schon auf den beiden Babyshambles-Alben – mitunter gar ein wunderschönes, tatsächlich berührendes Lied. In diesem Fall ist es der »Broken Love Song«, interessanterweise der einzige Titel, auf dem Graham Coxon nicht an der Gitarre zu hören ist. Nach einer lahmen, nicht unbedingt vielversprechenden ersten Minute schraubt sich das Lied einem dramatischen, erfrischend bombastischen Refrain entgegen – der ist zwar auch nicht gerade stimmungsfroh, aber wenn schon Weltschmerz, dann soll er sich wenigstens toll anhören. *Text: Harald Peters*

1

EXTRA GOLDEN

»Thank You Very Quickly«

(Thrill Jockey / RTD) bereits erschienen

Wieder so ein verwunschener Afropop, der sich abseits der ausgetretenen Pfade in die iPods kaukasischer Brillenträger schleicht. Benga Music aus Kenia, zwei in höchsten Lagen umeinanderperlende E-Gitarren und eine auf etwa 110 BPM butterweich durchgetretene Bassdrum. In den Tiefen des Webs finden sich Videos von Benga-Stars wie Dola Kabarry, D.O. Misiani oder Atommy Sifa. Mehrstimmiges Storytelling in langen Gewändern, das selten unter neun Minuten ein Ende findet, dazu swingen Ladys in Flipflops und Freizeit-Sportswear am Rande von Hotel-Swimmingpools oder in Freizeitparks – überall dort, wo Kenia einigermaßen modern möbliert aussieht.

Und jetzt kommt Extra Golden. Es ist die Geschichte einer Fusion von Alternative Rock und Afro, die mit World Music so wenig zu tun hat wie mit Vampire Weekend, auch wenn Letztere immer als Vergleich herhalten werden müssen. »Wir haben damit angefangen, lange bevor ich überhaupt von dieser Band gehört habe«, sagt Bandgründer Ian Eagleson. 2004 landete Eagleson, damals Bassist der Band Golden aus Ohio, in Nairobi, ausgestattet mit einem Stipendium des Konservatorium Oberlin und einem Laptop. Er nahm so viele Benga-Bands wie möglich auf und holte schließlich seinen Gitarristen Alex Minoff hinzu, um mit dem Gitarristen Otieno Jagwasi und dem Drummer und Sänger Onyango Wuod Omari zu jammen. An einem Nachmittag war die erste EP aufgenommen. Extra Golden war geboren und überlebte auch den Tod von Otiengo Jagwasi – dessen Bruder Onyango übernahm den Part. Weil Barack Obama beim Visum für die beiden kenianischen Musiker der Band ein gutes Wort eingelegt hat, spielte die Band lange vor dessen Präsidentschaftskandidatur die schönste aller Obama-Hymnen überhaupt: »Obama« vom Debütalbum »Hera Ma Nono« klang noch nach liebevollem Afropop-Import. Der 37-Minüter »Thank You Very Quickly« dagegen klingt, als hätten The Grateful Dead und Osibisa in Ohio eine Kommune gegründet – oder Black Sabbath und Bembeya Jazz National. Oder, oder, oder. »Benga ist lokale Musik, aber sie hat einen ähnlichen Hintergrund wie Rock«, sagt Eagleson. »Man hört es in den Beats, in den Akkorden, es kommt von der Rumba, die man in den USA ja auch gespielt hat.« Keine afrikanischen Einflüsse, kein globales Parfüm, Extra Golden meinen das mit der outernationalen Rootsmusik ernst. Und es ist großartig. *Text: Christoph Twickel*

2

THE JUAN MACLEAN

»The Future Will Come«

(DFA / Coop / Universal) VÖ: 24. April

Es ist etwas faul im Staate Pop. Wie kann es sein, dass eine Platte, die zwar mit »The Future Will Come« betitelt ist, aber in Wirklichkeit ultraorthodox, wenn nicht sogar vollkommen absehbar ist, trotz allem so viel Spaß macht? Très geschmackvoll ist das zweite Album von The Juan MacLean. Und genau das ist das Problem. Es besteht kurz gesagt darin, dass einen hier das eigene Genießen unweigerlich und in kürzester Zeit zum Haareraufen bringt. Man hört »The Future Will Come« und wirft sich in den Staub. Man zerreißt sich die Kleider und stimmt lautes Wehklagen an. War Pop nicht mal das Feld, auf dem nur gewinnt, wer irgendetwas Neues ins Spiel bringt? Ein neues Schlagzeugbreak? Einen

MUSIK ZUR ZEIT

Kevin Blechdom

Veröffentlicht dieser Tage ihr neues Album »Gentlemania«

Sparks: »Metaphor« *(In the Red, 2006)*
Die Musik der Sparks versetzt mich immer wieder in Erstaunen. Sie ist mächtig und synthetisch. Ihr Songwriting kitzelt meine Synapsen! Und dann diese immense Hülle und Fülle an Referenzgittern, die sich auftut, wenn man die Songs der beiden Brüder hört: Musicals, Chorwerke, käsige A-cappella-Nummern, Gilbert & Sullivan, Wendy-Carlos-mäßige Klassik-Synthesizer-Riffs, Melodramen … Das Beste: Die überkomponierten, schrulligen, verschalteten, ineinandergreifenden Mega-Refrains, die hundertprozentiges Pop-Vergnügen garantieren!

Riskay: »Smell Yo Dick« *(Glassnote, 2008)*
Expliziter, lustiger und gleichzeitig stinksauerer Song, erinnert mich an den guten alten Walter Davis/Ry Cooder-Song »I Can Tell By the Way You Smell«: »Well, it's a-run here mama! Just look at little sis' / Got her hand in her toodle, way up to her wrist / She's doing something wrong, she's doing something wrong / She's doing something wrong, God knows she's doing it / I can tell by the way she smell«.

Hercules and Love Affair: »Blind« *(DFA, 2008)*
Für Antonys Stimme könnte ich sterben!

Max Tundra: »Orphaned« *(Domino, 2008)*
Ein instrumentaler Track von Max' letztem Album, »Parallax Error Beheads You«, wobei ich mir nicht sicher bin, ob Max nicht doch einige kurze Vocal-Samples in den Mixer geschmissen hat. Man weiß nie, was Max für Klangquellen benutzt. Seine Musik bringt mich regelmäßig zum Durchdrehen! Frenetische Musik, jeder Moment scheint hyperkomponiert zu sein, die Klänge befeuern deine Ohren aus tausend verschiedenen Richtungen! Diese Art von elektronischer Musik wird nicht mit Wiederholungen und Loops gebaut, obwohl sie an sich sehr repetitiv ist, aber man kommt einfach nicht dahinter, wie genau diese sensationelle Musik gestrickt wurde – totaler ›Information Overload‹! Dein Gehirn wird explodieren, wenn du zu genau zuhörst …

1

2

3

unerhörten Kieks in der Stimme? Den saftig modulierten Sound, der noch nicht da war? Gar eine Haltung, die vorher keiner vertreten hat? Oder wenigstens, wenn sonst schon nix geht, eine irre neue Frisur? Die Idee von Novelty, die Pop zweihundert Jahre angetrieben hat, gilt nichts mehr – verdammtes Elend der Nullerjahre!

Mit seinem Debüt bei dem in New York ansässigen und von James Murphy, Tim Goldsworthy und Jonathan Galkin seit 2002 betriebenen Label DFA hatte The Juan MacLean von sich reden gemacht. Zwar bekamen damals andere Alben aus dem New Yorker Umfeld mehr Aufmerksamkeit, dennoch war »Less than Human« ein überaus gelungener Wurf. Besonders »Crush the Liberation«, in dem plötzlich der Beat stirbt und eine geschlagene Minute lang nicht wiederkehrt, zeigte, dass hier jemand den Mumm hat, etwas zu wagen. Das neue Album von The Juan MacLean nun ist das Album zu seinem jüngsten Hit »Happy House« von Ende letzten Jahres. Es ist ein Album, ›das alles richtig macht‹, wie man so schön sagt. Hier ist versammelt, was gut zu finden keine Frage ist. Eine männliche und eine weibliche Stimme sind da. House ist da. Der Funk ist da. Disco ist da. New Wave ist da. No Wave ist da. New York ist da. London ist da. Schöne Melodien sind da. Cheesy Synthesizer sind da. Donna Summer ist da. Grace Jones ist da. LCD Soundsystem sind da. Die Siebziger sind da. Die Achtziger sind da. Die Neunziger sind da. E-Pianos sind da. Pianos sind da. Die Kuhglocke ist da. Die Träume der Ausgeschlossenen von einst sind da. Die Vergeblichkeit des Strebens nach Authentizität ist da. Freudvolle Oberflächlichkeit ist da.

Insidertum wird also belohnt. Und wer nichts weiß, kann diese Platte trotzdem umstandslos genießen. Das ist das Beste, was man über Popmusik sagen kann, und insofern ist »The Future Will Come« auch irgendwie eine ganz schöne Platte. ›Irgendwie‹ ist ein Wort, das üblicherweise anzeigt, dass der Autor mit seinem Sujet nicht so recht zu Rande kommt. Hier aber liegt dieses ›Irgendwie‹ an der Sache selbst. »The Future Will Come« sollte, so der Plan von Mastermind MacLean, an die späteren Human League andocken, weil die früheren Stücke wie »Being Boiled« ja längst überall als Blaupausen genutzt würden. Dumm nur, wenn man dann doch Stücke macht, die unüberhörbar Rhythmik und Sprachgestus von eben jenem »Being Boiled« reproduzieren.

Was McLean hier aber vor allem fehlt, ist eine Haltung, die über das handbuchmäßige Abarbeiten popkultureller Steinbrüche hinausweist, und der Mut, wirklich was zu erzählen. Das schlägt sich in ultra-öden Slogans nieder: »I get so emotional these days«. »The future will come«. »You are so excellent«. »Launch me into space« – das sind nicht einmal mehr Klischees. *Text: Ulrich Gutmair*

3

BLACK LIPS

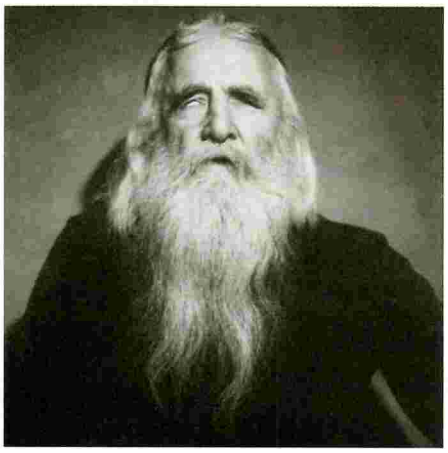
»200 Million Thousand«

(Vice / PIAS / RTD) bereits erschienen

Nach dem MySpace-Star ist nun ein anderes auf Kommunikationstechnik und Internet fußendes Phänomen auszurufen: die Handy-Band. Schon länger fällt auf, dass sich Zuschauer von Rockkonzerten nicht länger auf ihre Kernaufgaben, das Kopfwackeln, Biertrinken und Pogo-Tanzen beschränken, sondern das mit dem Handy festhalten, was lange Zeit der ersehnte, aber eben auch überaus flüchtige Reiz eines Rockkonzerts war: den Moment, in dem Musiker und Publikum die Routine eines normalen Abends überwinden. Und so kommt es dann dazu, dass das mit Abstand meist gesehene Internetvideo der Black Lips vereinzelte Bandmitglieder dabei zeigt, wie sie in einem Londoner Club während ihres Punkrocksongs »Juvenile« von der Bühne hüpfen und das Publikum umgekehrt auf die Bühne hinauf; aufgezeichnet in einer Bild- und Tonqualität, wie sie zuletzt bei der Mondlandung im Jahr 1969 dargeboten wurde. Bemerkenswerterweise gibt es davon noch eine weitere, direkt von der Bühne gefilmte Version. Es sind also nicht nur die Zuschauer, die ein Interesse daran haben, dass Filmchen von den Durchdrehshows der Black Lips bei YouTube auftauchen.

Fans der Band aus Atlanta in Georgia schwärmen schon lange davon, dass es auf deren Konzerten fast so wild zugeht wie einst in Johnny Knoxvilles MTV-Serie »Jackass«: Kotzen, Pissen, Küssen, Ausziehen, Feuerwerk, lebende Hühner und brennende Gitarren – alles dabei, was seit The Who oder spätestens den God Bullies zum klassischen Irrsinn des Rock'n'Roll zählt. Bei älteren Musikern kann das bekanntlich würdelos und kalkuliert wirken. Bei jungen Bands auf dem Peak ihres Testosteronrausches aber entsteht immer wieder der schöne Eindruck, der Übermut wäre gerade erst erfunden worden. Und die Black Lips sind – wenn auch keine Teenager mehr wie bei der Gründung der Band vor neun Jahren – noch immer ziemlich jung.

Jetzt erscheint »200 Million Thousand«, das fünfte Studioalbum. Hatten die vier Amerikaner mit ihrer vorigen, 2007 erschienenen Platte »Good



BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Auch ein Blindenhund findet mal zum Ruhm. Louis Thomas Hardin war ein blinder amerikanischer Komponist, Kosmologe und Musiker, der sich den Namen seines Hundes Moondog zulegte und mit voller Absicht zwanzig Jahre lang auf den Straßen von Manhattan lebte und dort als Poet und Musiker zu lokaler Berühmtheit gelangte. Kassettenaufnahmen seiner von ihm selbst eingesprochenen Gedichte und seiner experimentellen, im weitesten Sinne als moderne Musique concrète zu bezeichnenden Kompositionen pflegte **MOONDOG** an der 6th Avenue an Passanten und eine zunehmende Schar von Fans zu verkaufen, die das Visionäre in den improvisierten Spoken-Word- und Geräuschcollagen des anhand seines Wikingerhelms stets von weitem schon zu erkennenden Narren ahnten. Das Londoner Label Honest Jon's veröffentlicht mit der Compilation »More Moondog« (NTT / Indigo, siehe Abb.) jetzt derart obskure Aufnahmen des vor zehn Jahren 83-jährig Verstorbenen, dass sich die alte These bestätigt, wonach Gerumpel, Gepfeife und Geknatter, solange es nur beharrlich genug betrieben wird, nicht nervt, sondern im Gegenteil die Tür zu höherer Erkenntnis weit aufstößt.

Ähnliche gnostische Effekte spricht man für gewöhnlich, wenn's gut geht, dem übermäßigen Genuss von Aufputschmitteln und Drogen zu. Die Gebrüder Jim und William Reid taten genau dies und schrieben Melodien, die die Nähe zum Himmel suchten, um sie, von irdischer Schwerkraft zu Boden gezogen, mit Hall und Distortion bis zur Unkenntlichkeit plattzuwalzen. Ihre Band **THE JESUS AND MARY CHAIN** war in den Achtzigern die schottische Variante von The Velvet Underground, in den Neunzigern öffnete sich das Duo einer düsteren Spielart des Country. Absolut passend »The Power of Negative Thinking« betitelt, besticht die unlängst bei Rhino / Warner erschienene 4-CD-Compilation im Bookcase-Format als Trip durch Abgründe, Demo-Magic und alternative Versionen bekannter Songs. Das eigentlich Erstaunliche an dieser Kopplung ist der Umstand, dass dieses ganze in die Welt hinausgetriebene Selbstmitleid heute, zwei Jahrzehnte nach dem Urknall, gut gealtert ist.

Der exakte Beginn einer deutschen Popmusik, auch wenn die **MONKS** in Englisch sangen, lässt sich auf das Veröffentlichungsdatum ihres Debüts »Black Monk Time« (Polydor / Universal) im Jahr 1965 datieren. Nur Hits finden sich auf dieser bahnbrechenden Vordenkerplatte in Sachen Garage Punk. Erster Eindruck beim Wiederhören: Warum haben die Beatles damals nicht solche krasse Musik gemacht? Um es klarzustellen: Zu dieser hibbeligen Musik kann man heute tanzen, sie ist absolut rhythmisch-repetetiv und genial verorgelt. Mit ihrem irren Harmoniegesang, einem aufgeheizten Beat-Feeling und den besten Frisuren lassen die Monks Zeitgenossen wie die Beach Boys oder die Doors oll aussehen.

Kurz vor der Veröffentlichung des neuen Albums von **PREFAB SPROUT** wirft Epic / Sony Music die fünf klassischen Alben »Swoon«, »Protest Songs«, »From Langley to Memphis«, »Jordan: The Comeback« und das Spätwerk »Andromeda Heights« zum Spottpreis und in entsprechender Pappverpackung auf den Markt. Billiger ist nur illegales Runterladen, aber das soll nicht den Blick verstellen auf die unfassbare Schönheit dieser hier versammelten Aufnahmen. Prefab Sprout waren in den Achtzigern die Blaupause für spätere Pop-Entwürfe wie Belle & Sebastian oder Coloma, und nicht wenige sehen in Sänger Paddy McAloons Stimme die einzige Stimme, die Mark Hollis Paroli bieten kann.

Das Chicagoer Label The Numero Group bezieht sich in seiner musikarchivarischen Arbeit direkt auf das Label Folkways, das mit der »Anthology of American Folk Music« Pionierarbeit in Sachen Musikanthropologie betrieben hat: Mit »Downriver Revival« (The Numero Group / Groove Attack) macht das Label seinem Anliegen ganze Ehre und präsentiert einen 24 Songs umfassenden Blick in all die musizierenden Holzhütten, Keller und Wohnzimmer der südlich von Detroit gelegenen Kleinstadt Ecorse, wo ein gewisser Felton Williams Gospels, Soul-Nummern, Jazz-Preziosen und Funk-Monster aufnahm, die ihm Musiker aus der Nachbarschaft einsangen und -spielten.

Bad Not Evil« einen Höhepunkt an Eingängigkeit, Frohsinn und Schwung erreicht, der in dem mitreißenden »Cold Hands« und in der herrlich bescheuerten Pubrock-Karaokenummer »Bad Kids« gipfelte, so geht es nun wieder zurück in die Garagenrock-Frühzeit der Gruppe. »200 Million Thousand« klingt versumpft, verschnupft, versackt, verhallt, verschleppt, verschliffen. Sieht man einmal von dem an die Rolling Stones in ihrer irrlichternden »Goat's Head Soup«-Phase erinnernden »Short Fuse« ab, so geht die Band auf diesem Album dem Hit aus dem Weg wie ein Psychotiker seinem gutgelaunten, pragmatischen Bruder. Geradezu programmatisch ist der Songtitel »Trapped in a Basement«: Gäbe es eine Halloweenfolge der Simpsons, die komplett in einem von Voodoopriestern, Kürbisköpfen mit Pilzkopffrisuren und einem aus dem Grab herausfahrenden Screamin' Jay Hawkins beherrschten Beatkeller spielen würde – »200 Million Thousand« würde dazu die ideale Begleitmusik abgeben. *Text: Sebastian Hammelehle*

MAXÏMO PARK

»Quicken the Heart«

(Warp / RTD) VÖ: 8. Mai

Ganz gleich in welchem Genre, die Welt der Popmusik spaltet sich in Künstler, deren Anliegen ein rein Musikalisches ist, und Künstler, welche die Musik zur Vermittlung einer Vision benutzen, die mehr als Töne und Worte beinhaltet. Am Beispiel des Phänomens ›Britische Indierockband‹ lässt sich diese Spaltung besonders einfach ablesen, wenn auch nicht einfacher erklären. Es tut sich eine Kluft auf zwischen Acts wie Coldplay, Kaiser Chiefs, Arctic Monkeys, Hard-Fi auf der einen Seite, und Blur, Radiohead, Franz Ferdinand und Maxïmo Park auf der anderen. Vielleicht sind die einen cool und die anderen verspannt, die einen prollig und die anderen verkopft. Letztendlich aber sind es weder Lifestyle- noch Musikdetails, sondern eine über die Band hinausweisende Gesamtidee, die den Ausschlag für die eine oder andere Seite gibt. Gerade bei Maxïmo Park fügen sich Musik, Bühnenkleidung und Gestus zu einem schwer greifbaren Bild zusammen, das im abstrakten Raum zwischen Kunstprojekt und Kneipenfreundschaft schwebt. Ein neues Album der Band aus Newcastle ruft nicht einfach das übliche Beschwören zahlreicher Postpunk-Vorbilder hervor, sondern fordert zum Nachdenken über das Prinzip ›Indierockband‹ an sich heraus.

Poppig ja, eingängig immer, doch sperrig kommt der Sound daher, spartanisch die Grafik, edel die Garderobe und poetisch die Texte. Damit können sich weder mitgrölende Rocker noch mitfühlende Softies identifizieren, obwohl Maxïmo Park vor

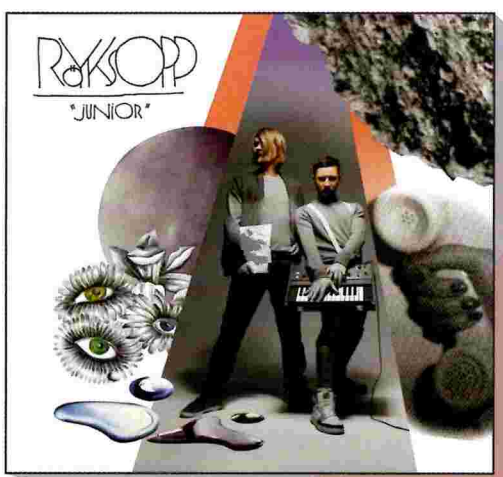
Emotion und Energie aus allen Nähten platzen. Das zieht sich konsequent durch von der ersten Single »The Coast Is Always Changing« (2004) bis zu »I Haven't Seen Her in Ages«, der Schlussnummer ihres jüngsten Albums »Quicken the Heart«. Zeichnete sich das Debüt »A Certain Trigger« noch durch punktgenaue Instant-Ohrwürmer aus, wurden die Kompositionen auf »Our Earthly Pleasures« schon etwas komplizierter und präsentieren sich heute auf »Quicken the Heart« als geradezu vertrackt. Typischerweise tummeln sich drei bis sieben Songideen in einem Lied von Maxïmo Park. Oft reihen sie sich unvermittelt hintereinander auf, wie in »The Kids Are Sick Again«, einem der vier definitiven Hits des Albums. Nach zwei Minuten des Schwelens in dunklen Rhythmen bricht die Nummer zum großen Drama mit vollkommen neuer Melodie auf. »Under a Cloud of Mystery« beweist nicht nur ein weiteres Mal Paul Smiths Talent für treffsichere Slogans und Bilder, es beinhaltet auch den bis dato auffälligsten Synthesizereinsatz der Band. Warum diese Platte nicht zu einem solchen Spektakel wie »A Certain Trigger« gerät, ist ganz einfach: Es ist nun einmal das dritte und nicht das erste Album. Ein weiteres Dauerfeuer von Floorfillern wäre ein Rückschritt. Insofern darf weiterhin dem Debüt von Maxïmo Park als Meilenstein gehuldigt werden, ohne »Quicken the Heart« daran zu messen. Es wäre ein Leichtes gewesen, die synkopierten Geniestreiche »Let's Get Clinical« und »In Another World (You'd Have Found Yourself by Now)« als Radiohits aufzunehmen. Die Engländer entschieden sich für Unregelmäßigkeit und Komplexität, ohne sich dabei zu weit aus dem Avantgarde-Fenster zu lehnen. Dem Anspruch von Maxïmo Park, allen anderen Britrock-Bands einen Schritt voraus zu sein, wird »Quicken the Heart« allemal gerecht. *Text: Gunnar Klack*

THE THERMALS

»Now We Can See«

(Kill Rock Stars / Cargo) bereits erschienen

»Now we can see«, ruft Hutch Harris, während in seinem Rücken Powerchords und Lo-Fi-Bässe von einem scheppernden Schlagzeug gnadenlos geradeaus geprügelt werden. Der Punk, der vom Spiel mit den Bibel-Versen nicht lassen kann, klingt euphorisch, ein bisschen wie der geheilte Blinde aus dem Johannes-Evangelium. Es gibt allen Grund zum Feiern. Seine Band The Thermals wurde gegründet im »Summer of fear and hate«, wie er das von Afghanistankrieg und Antiterrormaßnahmen gekennzeichnete Jahr 2002 nennt. Mit den Thermals hat er sich im Verlauf von sieben Jahren und drei jeweils knapp halbstündigen Alben zunehmend an der Politik der Bush-Administration aufgerieben und abgearbeitet. Zuletzt holten The Thermals dafür extra weit aus: Das Album »The Body the Blood the Machine« erzählte von einem zynischen Gott, der Noah mit dem Ertränkungstod droht, seinen Sohn für die Sünden anderer Leute in den Foltertod schickt und Amerika bis in die Gegenwart mit einer fortschrittsfeindlichen Christenlobby und George W. Bush, ihrem präsidialen Strohmann, behelligt. Zumindest Bush ist jetzt weg – und bei den Thermals herrscht scheinbar Auferstehungsstimmung. In den Texten des neuen Albums lassen sie Tod, Krankheit und Sinnlosigkeit hinter sich – und in ihrer Musik den Distortion-Effekt, der im Laufe der Jahre ohnehin immer weiter rausgedreht wurde. Während die Debütsingle »No Culture Icons« 2003 noch klang, als sei sie mit einem Anrufbeantworter aufgenommen worden, beginnt der Titelsong des neuen Albums, »Now We Can See«, ungewohnt sauber, mit Handclaps und hymnischer Euphorie – ein Lied, wie für den Radiowecker geschrieben. ›Post-Power-Pop‹ statt ›Postpunk‹ nennen The Thermals das – wissend, dass ›post‹ immer nach Aufbruch klingt. Erst beim genaueren Hinhören offenbaren sich, von der babylonischen Schrift an der Wand bis zum willigen Geist im schwachen Fleisch, allerlei unheilvolle Verheißungen. Da entpuppt sich selbst die wundersame Blindenheilung als Zwangs-



» (JUNIOR) DÜRFTE PROBLEMLOS IN DIE IPOD-HEAVY-ROTATIONEN DIESER WELT EINSTEIGEN. « Jetzt.de

» IHR DRITTES ALBUM IST EINE VIBRIERENDE WUNDERTÜTE, PRALL GEFÜLLT MIT KOKETTEM ELECTROPOP. « PRINZ

» MITREISSENDER POP. « Myself
» DOWNBEAT IN VOLLENDUNG. « Glamour

DAS NEUE RÖYKSOPP ALBUM
CD (ERSTAUFLAGE MIT 24-SEITEN LEPORELLO BOOKLET)
VINYL (2LP MIT BEDRUCKTEN INNENHÜLLEN, GEPRÄGTEM INSERT & STICKER)
DIGITALER DOWNLOAD

Wall of Sound
www.royksopp.com
EMI Gute Musik ist besser
www.emimusic.de

THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Seit der Jahrtausendwende ist es die heilige Trias aus Madlib, J Dilla und MF Doom, die Hiphop-Gralshütern regelmäßig Freudentränen in die Augen treibt. Auch nach Dillas Tod im Jahr 2006 hat sich daran nicht viel geändert. **MADLIB** hat Teil fünf und sechs seiner instrumentalen »Beat Konducta«-Reihe dem verstorbenen Weggefährten gewidmet. »A Tribute to Dilla« (Stones Throw) besteht in der CD-Version aus 42 Trackskizzen, jeweils kaum länger als anderthalb Minuten. Madlib versucht sich dabei mit Erfolg an einer Adaption der pumpenden Basslines, bewusst unsauber geschnittenen Samples und holprig synkopierten Drum Patterns, die Dilla zu einem der einflussreichsten Produzenten der Hiphop-Geschichte gemacht haben. Madlibs ein- bis zweiminütige Sampling-Mosaike werden durch Vocal Cuts und andere Soundschnipsel miteinander verbunden und bekommen dadurch einen »Donuts«-artigen Mixtape-Charakter verliehen.

Wer immer noch nicht genug von **J DILLA** hat oder sich gerade erst ernsthaft mit dem Thema zu beschäftigen beginnt, dem sei auch »Dillanthology I: Dilla's Productions for Various Artists« (!K7 / Al!ve) empfohlen. Hier gibt es einen punktuellen Querschnitt der wegweisenden Stücke, die der Detroiter in seiner Schaffenszeit von 1994 bis 2006 für befreundete Rapper, Crews und Sänger produziert hat, von seelenvollen True-School-Klassikern für The Pharcyde, De La Soul und Slum Village bis hin zu organischem Neo-Soul für Erykah Badu, Common und The Roots, mit denen er gegen Ende der Neunziger das Soulquarians-Kollektiv bildete, dessen Schaltzentrale das Electric Ladyland Studio im East Village bildete. Allerdings drängt sich durchaus die Frage auf, warum man die Spielzeit der CD nicht zumindest ansatzweise ausgereizt hat, um einen umfassenderen Überblick über das Schaffen des Meisters zu bieten. Insofern eignet sich die Compilation vor allem zum Einstieg in seinen umfassenden Werkkatalog.

Neben Detroit und Los Angeles kommt endlich auch wieder spannender Underground-Rap aus Mitteleuropa. So ist Wien in den letzten Jahren zur Brutstätte mehrerer wegweisender Underground-Labels und innovativer Produzenten geworden. Einer von ihnen ist **WHIZZ VIENNA**, der soeben gemeinsam mit seinem Rap-Partner **KAMP** ein beachtliches Kollabo-Album mit dem Titel »Versager ohne Zukunft« (Vienna International / Groove Attack) veröffentlicht hat. Der Titel ist dabei auch inhaltlicher roter Faden des unpeinlich-emotionalen Werks, das angeblich das erste und gleichzeitig letzte Lebenszeichen des Kunstakademiestudenten und Graffiti-Writers Kamp sein soll. Die zähflüssigen, souligen SloMo-Sampling-Teppiche von Whizz nutzt Kamp zur anspruchsvollen Introspektive über Sex, Suff und Selbstmordgedanken: Bukowski-Rap mit Wiener Schmäh. Amüsante Randnotiz: Auf dem Backcover wird als Produktionsjahr – wohl nicht unabsichtlich – das Jahr 1999 angegeben.

Ein ähnliches Unikat ist das zweite Album der Kölner Formation **HUSS & HODN** mit dem aussagekräftigen Titel »Der Stoff, aus dem die Regenschirme sind« (Entourage / RTD). Hatten Retrogott (Rapper, DJ und Produzent) und Hulk Hodn (DJ und Produzent) die deutsche Hiphop-Szene schon mit ihrem knapp zwei Jahre alten Debüt »Jetzt schämst du dich« kräftig aufgekrempelt, so gelingt ihnen mit dem Nachfolger das seltene Kunststück, nicht in eine der offensichtlichen Fallen dieses Karriereschritts zu tappen: Sie besinnen sich gleichzeitig auf ihre Stärken, doppelbödige Punchlines und zeitlose Sampling-Instrumentals, ohne sich dabei permanent selbst zu zitieren und dadurch in die Irrelevanz abzugleiten. Stattdessen erweitern sie behutsam sowohl ihr thematisches wie auch ihr musikalisches Spektrum, auch wenn es im Kern immer noch darum geht, alle Wack-MCs und ihre kommerziellen Ambitionen möglichst kunstvoll zu beleidigen. Gleichzeitig wird man zwischen Kiel und Biel keine zweite Rap-Crew finden, die Joseph Beuys und Lord Finesse, Kandinsky und die Freimaurer in ihre Battle-Vergleiche einbaut. Dabei klingt ihr von Pete Rock, Madlib und D.I.T.C. beeinflusster Soundentwurf aus jazzigen Loops und rumpelnden Drums natürlich alles andere als zeitgemäß, aber: Trends setzt der, der sich an keine hält. Äußerst erfrischend.

optimismus: »Now that our vision is strong, we don't need to admit we were wrong«. Bloß nicht zurückschauen, wer nicht zur Salzsäure erstarren will. Nach der Krise ist vor der Krise, da ist ›Post-Bush‹ wie ›Post-9/11‹ – und der Punk-Gestus der Thermals bleibt weiterhin aktuell. *Text: Oskar Piegsa*

ELVIS PERKINS

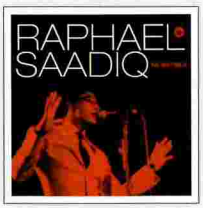
»Elvis Perkins in Dearland«

(XL / Beggars / Indigo) bereits erschienen

Weit entfernt vom Weird-Folk-Hype überraschte vor zwei Jahren Elvis Perkins' fast traditionelles Debütalbum, dessen melancholisch verhangene, meist akustische Himmel durchaus nachvollziehbar »Ash Wednesday« betitelt waren. Auch wenn es eigentlich nicht nötig ist, eine derart grundsätzliche Trauer weiter als mit dem allgemeinen menschlichen Todesurteilselend zu begründen – Perkins verwies dabei vor allem auf sein eigenes Schicksal. Sein Vater, der Schauspieler Anthony Perkins, starb 1992 an den Folgen von AIDS. Und die Mutter, Fotografin Berry Berenson, saß tatsächlich in einem der Flugzeuge, die 2001 ins World Trade Center geflogen wurden. Vor allem Letzteres verarbeitete Perkins in seiner Aschermittwochs-Musik, die nur gelegentlich in flottere Hintergründe aus swingendem Walking Bass, lichten Frauenstimmen, Mandolinen und Fiedeln und sogar mal einer grimmig brummelnden E-Gitarre geleitet wurde.

Demgegenüber scheint er diesmal wenigstens ein paar der bösen Geister ausgetrieben zu haben. Denn auch wenn er die Besetzung weitgehend beibehalten hat, so unterscheidet sich »In Dearland« doch durch einen luftigeren Tonfall. Die Multiinstrumentalität seiner drei Kompagnons kommt zu opulenterem Einsatz, die weitgehend sparsamen musikrhetorischen Mittel des Debüts wirken aufgeschlossener. Zwar geht es mit »Shampoo« nicht gerade gutgelaunt los, aber mit einer ganz bezaubernd trashigen Orgel im Hintergrund, einer netten Mundharmonika und den stolpernden Drums setzt Elvis ein deutlich helleres und sprachbereiteres Zeichen als auf dem eher verstockten »While You Were Sleeping«, welches den Vorgänger eröffnete (auch wenn das letzte Urteil über das Nina-Simone-via-Pete-Seeger-Zitat nicht gesprochen ist). Im weiteren Verlauf gibt es apart scheppernde Rockabilly-Unterlagen, die mitunter fast humorig daherkommen, kirmesartige Inszenierungen und etwas theatralisierte Schunkeligkeiten. Das sollte man ein wenig fürchten. Denn wo sein eigentlicher Appeal darin liegt, recht beiläufig und gekonnt Zwote-Hälfte-Sixties-Dylan-Phrasierungen und -Methoden (auch in den immer wieder surreal getönten Texten) unmanieristisch und elegant aufzugreifen oder die

sanfte Folkpsychedelia von Neutral Milk Hotel anklingen zu lassen, so erinnert er auf Stücken wie »Doomsday« oder mit der frohgemuten Kehligkeit von «I Heard Your Voice In Dresden« an die Albernheit und ironische Prätention von Adam Green. Dagegen stehen dann allerdings unumwunden großartige Stücke wie »I'll Be Arriving«, wo Perkins die seiner Methode fest eingeschriebene Melancholie überzeugend in eine beinahe gospelige und zugleich drogenschwangere Untiefe übertragen kann – oder das abschließende »How's Forever Been, Baby?« mit seiner wehen Harmonika und den knapp besetzten Bläsern, wo er sich ganz unverstellt zu seiner traditionellen Orientierung bekennt, ohne in der Nachbildung zu verharren. *Text: Markus Schneider*



RAPHAEL SAADIQ

»The Way I See It«

(Columbia /SonyBMG) bereits erschienen

»Wie ich es sehe« – so oder so ähnlich hießen vor fünfzig Jahren Memoiren von pensionierten Generälen oder Ministern außer Dienst. Aber Raphael Saadiq ist ja auch ein Veteran. Mit dem Trio Tony! Toni! Toné! hat er Ende der achtziger Jahre Swingbeat, die Vorform des heutigen R&B miterfunden; später trat er solo auf, zumindest in Europa immer auf geradezu hässliche Weise unterschätzt. Dabei stammen herrliche Titel von ihm, so das wunderbare »Get Involved«, das er zusammen mit Q-Tip aufgenommen hat.

»The Way I See It« ist nun eine fast klassische Soulplatte geworden. Das wird gerade hierzulande auf Wohlwollen stoßen, wo R&B auch nach Jahren noch eher geringgeschätzt wird, alter Soul dagegen auf das Höchste; auch, weil man die Ruhe und den Wohlklang eines abgeschlossenen Sammelgebiets den Stürmen der Gegenwart vorzieht. Größtenteils Up- oder zumindest Midtempo, viel Harmoniegesang in der Tenorstimmlage, optimistische, warme Atmosphäre: »The Way I See It« klingt wie ein Album aus der Zeit von Saadiqs Geburt Mitte der Sechziger. Jeder Mann hat eben einen anderen, in der Kindheit begründeten Knall. Bei dem einen ist es Madeleinegebäck, beim anderen sind es Frauenschuhe, beim Dritten Soulsongs mit Schepperschlagzeug, Klaviergeklimper und Rhythmusgitarrenknattern. Was spricht dagegen, das auszuleben? Zumal das Album in einer Zeit erscheint, in der andere, viel Jüngere, größten Erfolg haben mit Soul im Stil der alten Zeit und so den Verdacht verstärken, Pop sei im Begriff, zur am meisten rückwärtsgewandten Kunstform der Welt zu werden. Saadiq ist Amy Winehouse und Duffy zumindest ebenbürtig. Selbstverständlich teilt »The Way I See It« mit allen Retrowerken das Problem einer leisen kunsthistorischen Belanglosigkeit: Was unterscheidet die Rekonstruktion einer Soulplatte vom Wiederaufbau eines Stadtschlosses? In diesem restaurativen Sinn ist der Großteil des Albums perfekt gelungen – sieht man einmal ab von der gruseligen, in einer Art Schinkenstraßenspanisch gesungenen Passage auf der eigentlich sehr schönen Ballade »Calling«, und dem Auftritt der zurecht als ›Soulröhre‹ gebrandmarkten Joss Stone in »Just One Kiss«.

Selbst Stevie Wonder ist zu Gast und spielt Mundharmonika auf »Never Give You Up« – ein Auftritt, der direkt zu Barack Obama führt. Schließlich wählte dieser Wonders »Signed, Sealed, Delivered, I'm Yours« zu einer der Hymnen seines Wahlkampfs. Alter Soul birgt eben mehr als der heutige R&B die Hoffnung auf eine bessere Welt. Und mit Obamas Frau Michelle rückt wieder jene schwarze Mittelschicht ins Bewusstsein, die in der afroamerikanischen Kultur der Sechziger allgegenwärtig war, zuletzt im Pop aber doch ziemlich übersehen wurde. Dass der schlanke Saadiq auf dem Cover in Anzug und weißem Hemd ein bisschen aussieht wie Barack Obama selbst, scheint da passend – und umgekehrt könnte Obama die Wahl auch deshalb gewonnen haben, weil er spricht und aussieht wie ein Soulsänger aus den sechziger Jahren. *Text: Sebastian Hammelehle*

MULATU ASTATKE / THE HELIOCENTRICS

»Inspiration Information«

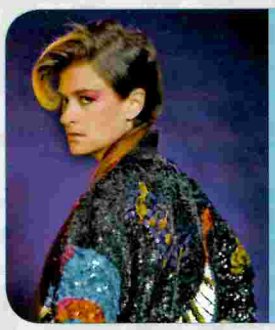
(Strut / !K7 / Alive) bereits erschienen

Er ist der Erfinder des ›Ethio Jazz‹, und ihr da draußen kennt ihn aus Jim Jarmuschs »Broken Flowers«, wo sich die Hammondorgel seines Stücks »Yegelle Tezeta« in den unruhigen Geist des von Bill Murray gespielten Protagonisten frisst. Mulatu Astatkes eigentlich doch meditative Musik verbreitet eine Unruhe, die ansteckend ist. So ansteckend, dass seine in den sechziger und siebziger Jahren eingespielten Instrumentals sich wie ein Virus verbreitet haben, nachdem sie einmal den Archiven entwichen waren. Vielleicht liegt es an der äthiopischen Fünftonskala, vielleicht an den koptischen Kirchentonleitern – irgendetwas ist ganz grundlegend, mythisch, spirituell an seiner Pentatonik. Aufgebaut auf schweren, aber milden Funk-Riddims und Latin-Jazz-Patterns erreicht uns Mulatu Astatkes Werk heute wie Popmusik aus sehr, sehr alter Zeit.

The Heliocentrics aus London spielten als Backing Band von Astatke bei seinem Liveauftritt im Jahr 2008 im Londoner Cargo. Jetzt gibt es ein gemeinschaftliches Album. »It's a nice experiment«, sagt der 65-jährige Vibraphonist aus Addis Abeba dazu. Und so ist es auch. Ein Haufen kräftiger, ungestümer Sun-Ra-Epigonen fällt in den eher transparenten, weichen

KARSTEN JAHNKE
KONZERTDIREKTION GMBH

LA ROUX
24.04. // BERLIN


PEACHES
WITH
SWEET
MACHINE
04.05. // HAMBURG
09.05. // BERLIN

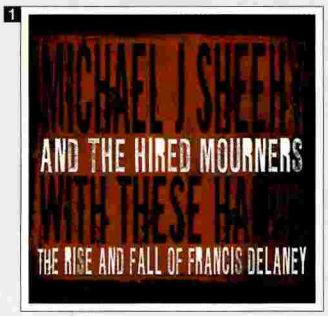
THE FREEWHEELING
YO LA TENGO
07.06. // HAMBU
08.06. // BERLIN

TV ON
THE
RADIO
26.07. // KÖLN*
*Nachholtermin des 21.11.

TICKETS: 01805 - 62 62 80*
und 040 - 413 22 60 (Mo - Fr 10 - 18 Uhr)
www.karsten-jahnke.de
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen.
*(€ 0,14/Min. aus dem deutschen Festnetz, Mobilfunkpreise können abweichen)

Soul Astatkes. In schlechten Momenten klingt das wie ein Jam, in welchem die Schüler den Meister übertönen wollen. In seinen besten Momenten ist das Album eine frische Kollision von äthiopischer Harmonielehre, Space Jazz und Downbeat. Letzteres gilt vor allem für die neuen Kompositionen wie »Dewel« und »Cha Cha«, in denen die Londoner Stenze den Raum geben, den die Piano-, Vibraphon- oder Davidharfen-Kaskaden Mulatu Astatkes brauchen, um sich auf unsere Gemüter senken zu können. Will heißen, das Album ist bloß halbgelungen. Was ihm an Zen fehlt, versucht es durch Mitreißen wettzumachen, was aber gerade nicht das Prinzip ist, auf das sich das Königreich des großen Pentatonikers gründet. Auf den klassischen Platten des alten Astatke herrschen Gleichmut, Langsamkeit, träge Spiritualität. Bei den Heliocentrics dagegen regiert freundlicher Eifer und Betriebsamkeit – nichts dagegen zu sagen, aber eben nur ein netter Versuch. *Text: Christoph Twickel*

1



2

3

MICHAEL J. SHEEHY …

»With These Hands«

(Glitterhouse/Indigo) bereits erschienen

»The Rise and Fall of Francis Delaney« kündigt diese Platte im Untertitel an. Michael J. Sheehy hat also einen Zyklus über einen fiktiven Charakter geschrieben. Boxer von Beruf ist Mr. Delaney, warum nicht? Seit mit den Seefahrern auch die Shantys etwas aus der Mode gekommen sind, zählen die Männer im Ring schließlich zur Top Five der von Songwritern besungenen Berufsgruppen. An deren Spitze dürften die Rockstars selbst stehen, was einem kurz nahe legt, darüber zu staunen, wie alt »The Rise and Fall of Ziggy Stardust« mittlerweile ist (genauso alt wie Sheehy, nämlich 37), wie anders heutige Träume von Rockstars aussehen, und wie vergleichsweise wenig sich in der Welt des Boxens verändert hat. Für diesen Stoff war also keiner geeigneter als Sheehy, der stets mit musikalischen Formen und Mustern arbeitet, die schon in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts, zwischen New Orleans und New York Gültigkeit hatten. In 13 Songs erzählt Sheehy aus verschiedenen Perspektiven vom Scheitern des Boxers Francis Delaney. Dabei profitiert der einstige Sänger des Dream City Film Clubs von seinem wandlungsfähigen eigenen Organ, mal zart schmeichelnd, dann wieder knurrend, in natura oder elektrisch verzerrt. Wo das nicht reicht, springen die Neo-Blueserinnen Sandy Dillon und Gemma Ray in die Bresche. Sheehys Band beherrscht alles, vom federleichten Kindheitswalzer mit Glockenspiel, Banjo und Akkordeon, über stampfenden Bluesrock, der die »Fightnight« ebenso begleitet, wie die niederschmetternde Diagnose »Dementia Pugilistica«, bis hin zur traumschweren Gothic-Ballade »When Did We Grow So Old?«. In letzterer raunt Sheehy Abschiedsworte: »You're still a star to me«. Er wird zunehmend düster, ja, es würde schwer erträglich sentimental, wenn nicht alles hier Erfindung wäre, wenn einer realen Person hinterhergetrauert würde. Aber Sheehy setzt jedem guten Kämpfer, der, im Gegensatz zu ihm selbst, wie er bedauert, Mut, Kraft und Rücksichtslosigkeit besitzt, ein Denkmal – und dabei kann man ja auch gerne mal über die Stränge schlagen. »Sing us one of your own songs«, heißt es dann noch, das musikalische Gedächtnis zerbricht den Dementen ja am langsamsten, und so setzt »Goodnight Irene« den Schlusspunkt. Das Traditional hat schon Tom Waits gesungen, nach dessen theatralischen Eskapaden hier vieles klingt. Allein, während Waits sich zunehmend nur noch selbst zu spielen scheint, bewährt sich Sheehy als konzentrierter Regisseur seines schwer romantischen Figurenkabinetts. *Text: Ralf Krämer*

2

DIETMAR DATH & KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF

»Im erwachten Garten«

(Staubgold / Indigo / Verbrecher Verlag / Impex Verlag) bereits erschienen

Dietmar Dath zu lesen bedeutete bisher, sich viel Arbeit zu machen. Theoretisch immer interessant, weil voller Gegenwart, blieb man in der Science Fiction des Schriftstellers wie etwa »Am blinden Ufer« oder dem letztjährigen »Die Abschaffung der Arten« regelmäßig bei Unvertrautheiten der Physik hängen, zum Beispiel bei der Heisenbergschen Unschärfe-Relation oder dem Minkowskischen Gitterpunktsatz. Im Gegensatz zu den Feuilleton-Texten Daths wirkte seine Prosa überfüttert mit Naturwissenschaftlichem. »Im erwachten Garten« nun wirft neue Lichter auf seine Bücher. Ex-Spex-Chef und ehemaliger FAZ-Redakteur Dath hat sich ein neues Format ausgesucht, das ihm ausgesprochen gut steht. Als sogenanntes Musikbuch unterscheidet sich »Im erwachten Garten« zum Hörbuch in der Weise, wie hier mit Sound hantiert wird: Die Musik greift ein und will deutlich mehr als nur ein Illustrieren des Wortes. In einer Allianz des Südwestens haben für »Im erwachten Garten« das Kammerflimmer Kollektief aus Karlsruhe mit dem in Freiburg und Frankfurt a.M. lebenden Dath gemeinsame Sache gemacht. Aumüller, Frisch und Weber haben sich längst hervorgetan mit ihrer psychoaktiven Gruppenmusik, die Jazz ebenso kennt wie Filmsoundtracks, Soul und Ambient. Mit diesem für sie neuen Format beweisen sie ihre phänomenale Intuition: Mal betten sie Daths angenehm ungeübte Erzählerstimme ins weiche Moos und streben kaum mehr an als Ambiance. Jähes Intervenieren kommt dem Trio indes ebenso in den Sinn im Verlaufe dieser sechzig Minuten. Dann kracht eine Gitarre rein, Dath verharrt, lässt sie gewähren – mitunter für mehrere Minuten. Wenn sie spielen wird das Sinnhafte der Allianz deutlich: Kammerflimmer Kollektief entwickeln gemeinsam ihren Sound und sehen in ihren Gruppenimprovisationen eine soziopolitische Note. Bei »Im erwachten Garten« handelt es sich gar um eine Allegorie einer gleichberechtigten Gesellschaft, oder: einer Gemeinschaft aller im All. So gehen sie Hand in Hand, Form und Inhalt. In einer Kurzcharakterisierung wird das Manuskript von »Im erwachten Garten« als bislang unveröffentlichter ›Spiegeltext‹ zum Roman »Die Abschaffung der Arten« betitelt. Die Erde ist in jener unspezifisch fernen Zukunft, in der Dath seine Geschichte ansiedelt, frei von Hierarchien zwischen Geschlechtern und Ständen, zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen. Die Programmiererin Lisa verknallt sich in die Sternreisende Suripfote, deren Geist wiederum in den Körper ihrer Geliebten hineingeladen worden ist. Im ›erwachten Garten‹, einer smarten Gartenanlage voller rechnender Pflanzen, duplizieren Lisa und Suripfote am Ende den Körper der Sternenreisenden, damit pro Geist auch ein Körper da ist. Dazwischen gibt es polyamouröse Vergnügungen mit einer Dornhai-Frau, einer Ringelrobbe und einem Hund. All's well that ends well, und zudem besitzt »Im erwachten Garten« einen Klang, wie er kaum zu erwarten gewesen ist angesichts der nüchternen Science-Fokussierung in den Fiktionen Daths. Hier brummt und summt es, vibirert die Luft vor unter- und überschwelligen Geilheiten und surrt im Ton der Verständigung. *Text: Christoph Braun*

3

BAT FOR LASHES

»Two Suns«

(Parlophone / EMI) bereits erschienen

Fällt die eindeutige Zuordnung schwer, drängen sich schnell abwegige Vergleiche auf. So geschah es, als Bat For Lashes alias Natasha Khan vor zwei Jahren mit ihrem Debütalbum »Fur and Gold« die britische Musiklandschaft in Aufruhr versetzte. Mit Referenzen zu Björk und Kate Bush sind Bat For Lashes' elfenhafte Wesen und ihr Spiel mit angedeutetem Mystizismus zwar abgedeckt, aber noch nichts wirklich treffend beschrieben. Das Erstlingswerk hätte mit seinen sauber dekonstruierten Retro-Anleihen auch ein Lehrstück zum Zeitgeist-Sound 2006/2007 sein können, und Khans Stimme nur eine glückliche Zutat – Hipness durch gekonnten Mix. Mit »Two Suns« kristallisieren sich jedoch

ZEHN BESONDERE SONGS

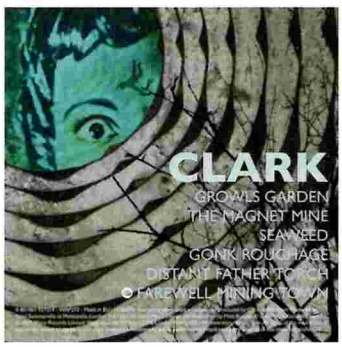
Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER WACHT UND WIBKE WETZKER

Eine Auswahl der besonderen Songs ist in der neuen Sendung **»Spex Mixtape«** beim Online-Radio Byte FM zu hören. Termine in der Nacht von Di. auf Mi., 28./29.04., von 0 bis 1 Uhr, sowie in der Nacht von Di. auf Mi., 26./27.05. www.byte.fm

Deep Red:

Japanische Kampfhörspiele:



Clark:

BLK JKS:

BLK JKS: »Summertime«

von der EP »Mystery« (Secretly Canadian / Cargo)

Der Kern von BLK JKS' mesmerisierender Musik besteht aus einem modernen Update des Mbaqanga, einem Musikstil, der in den sechziger Jahren in Soweto entwickelt wurde: dub-reggaefizierter Afropop-Sound mit immensen Hallschleifen, elliptischen Gitarrenmotiven und polyrhythmischen Verschachtelungen. Die Südafrikaner Linda, Mpumi, Molefi und Tshepang, wir schreiben es hiermit als Erste, sind die neuen und vielleicht sogar noch besseren TV On The Radio – das erste Album des Quartetts erscheint im Herbst.

Clark: »Growls Garden«

von der EP »Growls Garden« (Warp / RTD)

Galt Chris Clarks Album »Turning Dragon« im vergangenen Jahr schon als das beste seiner vier Werke, so legt der Neu-Berliner mit dem Ruf eines Enfant terrible aus dem Warp-Stall nun mit seiner sechs Tracks umfassenden neuen EP noch eine Schippe drauf. Dieser Sound kennt keine Kompromisse: bügelfaltenscharfe Breaks, vollkranke Beats, verspulte Synthies auf Droge. In »Growls Garden« singt Clark zum ersten Mal auf einer seiner Veröffentlichungen – seine krass prozessierte Stimme macht Angst.

COMA: »Klingelpütz«

von der EP »Choices« (Firm / Kompakt / Groove Attack)

Wie klingt der Park? Das Kölner Produzententeam Marius Bubat und Georg Conrad geht dieser Frage in dem Minimal-Pop-Stück »Klingelpütz« nach. Das Gelände der früheren Kölner NS-Hinrichtungsstätte Klingelpütz am Gereonswall, auf dem sich seit den siebziger Jahren ein Landschaftspark befindet, suchten sie nach passenden Field Recordings ab, modifizierten die auf Basketballanlagen und Grünflächen gefundenen Samples und übertrugen die Aufnahmen in einen stoisch schnaufenden Techno-Track.

Deep Red: »Fun Girl«

von der Single »Fun Girl« (Midnight Sun Records / Import / Digital)

Vor kurzem noch auf Platz eins der Spex-Redaktionscharts 2008, stehen drei Mitglieder von Hercules and Love Affair nun auch schon mit dem nächsten Projekt in den Startlöchern. »Fun Girl« ist ein astreiner Disco-Soul-Dance-Hybrid mit kickender Bassdrum, knackigem Basslauf und synthetischen Streicher-Arrangements, getragen von der höchste Höhen erklimmenden Stimme von Hercules-Sängerin Nomi Ruiz. Im Juni sieht man Deep Red auf einer von Spex.de präsentierten Tournee durch Deutschland und die Schweiz.

Frankie Knuckles vs. Animal Collective: »Your Love / My Girls« *aus dem Internet: www.twiturl.de/lovegirls*

»Merriwether Post Pavillion« klang stark von Techno und House inspiriert, weshalb es nur eine Frage der Zeit war, bis der Versuch einer Zusammenführung von Animal Collective mit Granden der elektronischen Clubmusik unternommen wurde. Das erste Ergebnis liegt nun in Form des Mash-Ups »Your Love / My Girls« vor: Darin verbinden sich die flächigen Arrangements aus der Feder von Animal Collective und Panda Bears schwelgerischer Gesang mit dem markanten Synthesizer-Arpeggio und der hämmernden Bassline von Frankie Knuckles House-Hymne »Your Love«.

Hans Unstern: »Paris«

aus dem Internet: www.youtube.com/user/hansunstern

Wenn er singt, klingt Hans Unstern manchmal quakig wie Jan Delay, trotzdem kann man »Paris« mögen, denn da spricht Herr Unstern eher wie ein Legastheniker, der vom Blatt abliest, langsam und stockend, jedem Wort viel Platz zum Entfalten lassend. Der Wille zur Poesie wird begleitet von einer drolligen Melodie, einem raschelnden Beat, einem dumpfen Dröhnen. Aus der scheinbaren Harmlosigkeit dieses Indietronic-Chansons entwickelt Unstern eine Intensität, die sich ins Ergreifende steigert. Beim ersten Hören auf youTube wird»Paris« durch ein wunderbares Video aus der Zeichenfeder Roland Brueckners zum grafischen Erlebnis. Linie und Worte fließen im Strom des Rhythmus.

Japanische Kampfhörspiele: »Der Pitch«

von der Split-CD »Eisenvater & Japanische Kampfhörspiele« (Power It Up)

Mille von Kreator machte uns auf JAKA aufmerksam, die wir bis dato nicht kannten: Schande! Umso mehr freuen wir uns jetzt auf das anstehende Album des Krefelder Pop-Grind-Sextetts. Unbedingt Appetit anregend ist die aktuelle Split-CD mit Eisenvater. In »Der Pitch« schreit Sänger Kather von dem tristen Leben eines Werbers, der gerade einen Pitch gewonnen hat: »Ihr habt den Pitch gewonnen / Ruf Schatzi an, erzähl es / oder noch besser, schreib ihr schnell eine SMS / Darin die Textbausteine / ›hdl, bin im stress‹.«

John Tejada: »Better Days«

von der 12-Inch »Fractals« (Palette / Word And Sound)

John Tejada verknotet hier allerhand, was so noch nicht zusammen durchs Studio-Setup pulste: eine Pacman-Bassline, die an britische Rave-Classics erinnert, deepe Piano-House-Akkorde sowie Alien-Choräle, die schön zur Himmelfahrt drängeln, so wie sie es früher in Hardtrance-Epen wie »Adventures of Dama« von Cybordelics schon in der Frankfurter Laserdisco taten. Darüber perlt noch ein wenig Lawrence-Melancholie. Meisterlich, wie Träumerei und Hedonisten-Kirmes hier zusammenkommen!

Philippe Jaroussky: »L'heure Exquise« *(von Reynaldo Hahn)*

aus dem Album »Opium – Melodies Francaises« Virgin Cla (EMI)

Philippe Jaroussky ist gleich mit zwei Alben zwischen Il Divo und Paul Potts in die Klassikcharts getreten. Auf »Carestini – The Story of a Castrato« widmet sich der französische Countertenor der Sangestradition der Kastraten, mit »Opium« erforscht er die berauschende Wirkung von Liedern aus der Belle-Époque. Damit läuft Jaroussky dem gleichaltrigen Violinen-Beau David Garrett allmählich den Rang ab. Einen Paradigmenwechsel der Insignien von Männlichkeit im Klassik-Pop bedeutet das wohl kaum, aber ein erfreuliches Phänomen ist die Wiederbelebung dieser unwirklichen Knabenhaftigkeit allemal.

The Sound of Arrows: »M.A.G.I.C.«

von der EP »M.A.G.I.C.« (Labrador / Broken Silence)

Sind diese Buchstabenchöre aus Kindermündern nicht ein total durchschaubar auf Hit gestriegeltes Rip-off von »ABC« der Jackson Five und Justice' »D.A.N.C.E.«? Machen Schunkelbeats, »Traumschiff«-Geigen und Glockenspiel automatisch gute Laune? Und landet man auf der Suche nach Illustrationen für die Wunder, die die Welt noch nicht gesehen hat, immer bei »Das letzte Einhorn«-Kitsch? Die beiden Schwedenhappen von The Sound of Arrows beantworten solche Fragen mit ihrem wunderbaren Lied »M.A.G.I.C.« sowie einem freundlichen »Aber selbstverständlich – und warum auch nicht!?«.

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Gerd Janson

Auf die »finale Stopptaste« drücken – das wünschte sich mein werter Kollege und geschätzter Mitkolumnist Holger Klein in der letzten Ausgabe. Geplagt von Momenten des Zweifels angesichts des Zustandes von Housemusik im Jahre 25 von Jack. An dieser Stelle habe ich mich als Freund der Larmoyanz ebenfalls schon häufiger von Bedenken und Argwohn zerfressen gezeigt. Doch damit ist jetzt Schluss. Das soll nicht bedeuten, dass man sich von jedem Scharlatan ein Eichhörnchen auf die Backen malen lässt, aber selbst 2009 findet sich zwischen Zwölfzoll, Compilations, Re-Issues und auf den Edit-Fließbändern immer noch mehr Groß- und Kleinode, als der durchschnittliche Geldbeutel vertragen kann. »Seek and ye shall find!«, hieß der Imperativ auf dem Unabombers Label Electric Souls. Daran hat sich nichts geändert. Ein wenig Suchen muss man auch die Platten auf dem im Grunde norwegischen, aber letztlich kosmopolitischen Label Sex Tags Mania. Unter der Leitung der Gebrüder Mitterer – die Künstler, aber keine Maler sind – findet hier ein humorvoller und intelligenter, aber dennoch hinternbewegender Diskurs über House und Techno statt. Jenseits von Ibiza, MySpace und Karrierismus. Dieser Tage gibt es gleich drei neue Veröffentlichungen: »U.S. Import« ist eine Split-Maxi von **DREESVN / BUSEN**, die unverschämt limitiert ist, trotz haarsträubender Kosten in den Vereinigten Staaten hergestellt wurde, Labellogos von SVN und Daniel Pflumm aufweist und den majestätischen Analog-Funk von »Fallen Masses« als Massenhypnose auf der einen Seite sowie einen unbeschreiblichen Titel namens »Tour-Japan-Drogen-Tot-Legende« auf der anderen präsentiert. Schlichtweg fantastisch. Ein weiterer Moment universalen Genies findet sich auf »Bass Drum« von **TR-909**. Hier ist der Name unumstößlich Programm. Ein Endlosloop der klassischen Rolandtechnorhythmusmaschine reicht aus, um simultan endgültiger Kommentar zu und Quintessenz von Techno zu sein.

»Footnotes 3« von **DOC L JUNIOR** ist schließlich die überfällige Veröffentlichung der bisher verloren geglaubten dritten Katalognummer des gleichnamigen Labels von Bjørn Torske. Auf die Mütze gibt es hier erschütternd-ehrlichen Cocktail-House, der an New York und die Body-&-Soul-Hochphase erinnert, während eine himmelhochjauchzende B-Seite Paradebeispiel für die charmante Laissez-faire-Haltung eines Theo Parrish und seiner berühmten »Ugly Edits« ist. Wer mehr wissen will, steuert shitfuckyou.com an und besorgt sich neben Vinyl am Besten gleich noch die tollen Handarbeit-Mix-CDs von mysteriösen Typen wie DJ Lars Erik Morillo und DJ Grillo Wiener. Gut, dass wir gerade beim heiklen Thema Edits sind. Die sind zwar immer noch die einfachste Ausrede, seinen Namen auf einer Schallplatte verewigt zu finden, aber tatsächlich wollen die betreffenden Protagonisten kurz danach so schnell wie möglich mit originärem Material glänzen. Darum weiß die englische Schmiede Jiscomusic. Dem Wesen nach ein rechtsfreier Raum für die ersten Lorbeeren von Produzenten wie Mark E oder The Revenge betritt das Label zusätzlich zu brandneuem traditionellen Stoff von Eddie C und Casinoboy mit »Ipso Facto« des Aufsteigers **CHAMBOCHÉ** Neuland: Epischer Zeitlupenhouse mit Hit-Charakter, der neben all dem Discoglitzer komischerweise nicht deplatziert wirkt.

Gleichermaßen zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist die Wiederveröffentlichung des ersten **SWAYZAK**-Albums in ausgedehnter und neu gemasterter Fassung. »Snowboarding in Argentina« (Swayzak Recordings) lotete schon 1998 aus, welche Erweiterungen im System Dub-Techno möglich sind, ohne Basic Channel zu spotten. Stücke wie »Evil Dub« zählen selbst heute noch zu jenen Meisterwerken, die spärlichen Riddim-Skeletten und Echomonstern Songmomente hinzufügen konnten. Immer noch exzellent und neben den Digitalformaten in limitiertem farbigen Vinyl erhältlich. Dem Fetisch bunter Scheiben folgen die Labelgeschwister Millions of Moments und Styrax Leaves nur zu gerne. Für Raza und seine schweißtreibenden Tracks alter Schule »Gonna Make You Work / As One« fertigte die Berliner Qualitätsadresse jetzt aber eine genreunübliche 7-Inch an. Ebenso begehrlich ist dort »Shift/Ctrl«, der zweite Streich von **RIBN**. Das Konzept der Jungspunde Manuel Tur und Max Langenberg zeigt auf wundersame Weise, dass trotz geläufiger Codes und Formelsammlungen noch längst nicht aller Tage Abend ist. Alles ist gut.

Songwriting und Gesang als Hauptattraktion der Engländerin heraus, ein Pfund mit dem sie wuchern kann. Dass die New Yorker Experimentalpop-Combo Yeasayer Beats für das Album schmiedete, dass Khan selber einen Großteil von der Instrumentation und Produktion beisteuerte, dass ein fiktiver Bühnencharakter namens Pearl diesem Konzeptalbum zu seinem Dualitäts-Motto (»Zwei Sonnen«) verhilft, all das ist nur der Hintergrund, vor dem Natasha Khan ihren Zauber entfaltet. Nur mit dem Piano untermalt – wie bei »Moon and Moon« und »Travelling Woman« – öffnet Bat For Lashes den Raum für allerlei Assoziationen von Miminal Art bis Schnulzenpop. Zwischen Balladen und Uptempo-Nummern mag sich erst gar kein Gegensatz ergeben, so sehr dienen die Percussion- und Synthesizereinlagen von »Daniel«, »Sleep Alone« und »Pearl's Dream« ihrer Gesangsdarbietung. Es weht ein Hauch von Achtzigerjahre-Pathos durch diese Lieder, aber nur um dessen Kühle und Distanz zu transportieren und nicht dessen Pomp oder Kitsch. Viel charakteristischer ist da der Duettpartner auf dem letzten Song der Platte: Der legendäre Scott Walker, König des geigenunterlegten Sixties-Pop, taucht in »The Big Sleep« für ein paar Zeilen wie aus dem Nebel auf, beinahe nur eben so, als wolle er klarstellen, in welcher Liga Bat For Lashes eigentlich mittlerweile spielt. Postkoloniale Identitätsverwicklungen einer pakistanischen Herkunft sollen an dieser Stelle einmal keine Rolle spielen. Zum einen haben sich diesem Thema schon vorzügliche Fürsprecherinnen wie Bishi und M.I.A. angenommen – zum anderen erfordert eine derart ätherische Kunstvision wie die von Bat For Lashes ganz andere Kategorien – Traum und Realität, Helligkeit und Dunkelheit, Weiche und Härte, Unschärfe und Präzision. Auf »Two Suns« geht es um mehr als Musik, denn mit Andeutungen, Bildern und Anspielungen erfindet Bat For Lashes ein ganzes Universum. *Text: Gunnar Klack*

MODERAT

»Moderat«

(Bpitch Control / RTD) bereits erschienen

Eine Balance der Kräfte, der dunklen und der hellen, der zerstörenden und der schöpfenden, der chaotischen und der geordneten – darum geht es doch: im Leben allgemein und speziell in einer durchfeierten Nacht, die ja ein ganzes Leben nachbilden und verändern kann. Diese Nacht wäre dann eine, in der man die größte Hymne noch mit einer Träne im Augenwinkel bejubelt, in der Abfahrt und Tiefsinn nebeneinander stehen, in der man zugleich alles verliert und alles gewinnt. Gibt's natürlich nur selten im wahren Nachtleben, ergibt sich aber ganz sicher, wenn die beiden Berliner Bass-und-Beat-Rabauken Mode-

selektor mit dem elegischen Empathen Apparat paktieren und sich dann als Trio angemessen Moderat nennen. Denn diese Konstellation ist wie die Gesamtheit von Yin und Yang: ausbalanciert. Einen Anlauf zu diesem Unterfangen hatten die drei schon 2002 unternommen, Ergebnis war die nach dem Arbeitsprozess betitelte EP »Auf Kosten der Gesundheit«. Eben deshalb nahm man erst mal wieder Abstand voneinander – bis man Anfang vergangenen Jahres erneut übereinander stolperte und dann noch einmal die vereinten Kräfte in die Waagschalen schmiss. Das Ergebnis ist ein Bündel von ›Irgendwie Techno‹-Tracks, das in seiner Mischung aus Innerlichkeit und aufbrechendem Partyspaß an den Sound des Berlins der frühen nuller Jahre erinnert, bevor die Minimal-Easyjetsetter das Ruder übernahmen.

Es beginnt zunächst sachte, mit floraler Melancholie, rein instrumental. Doch dann legt Apparat erstmals seinen angeknarzten Thom-Yorke-Gesang über eine selbstvergessene Acidlinie, rhythmisch durchwirkt von Atemgeräuschen. Es folgen einige Vokalisten, unter ihnen der kalifornische Indie-Rapper Busdriver, Eased vom mächtigen Berliner Ragga-Orchester Seeed sowie Paul St. Hilaire alias Tikiman, der einen technofizierten Riddim besingt und damit an den Sci-Fi-Dancehall von Leuten wie Stereotyp erinnert. Derweil hüpfen überall auf dieser Platte synkopierte Beats vor mächtigen Bass-Massiven herum, die profane gerade Techno-Basstrum wird vermieden, und so erinnern diese Tracks mehr als einmal an die Kinder der aktuellen Liebesaffäre zwischen Dubstep und Techno. Man meint dabei, die Nachdenklichkeit Apparats ebenso raushören zu können wie die kindliche Matschepampe-Freude am Bassreindrücken und Krachschlagen, die einem bei den Live-Sets von Modeselektor den Atem verschlägt. Aber wer weiß: Vielleicht war es im Studio ja genau umgekehrt. Am Ende steht jedenfalls so etwas wie eine musikalische Tagundnachtgleiche: viel Licht, viel Schatten. Beides braucht man zum Leben. *Text: Florian Sievers*

DEPECHE MODE

»Sounds of the Universe«

(Mute / EMI) bereits erschienen

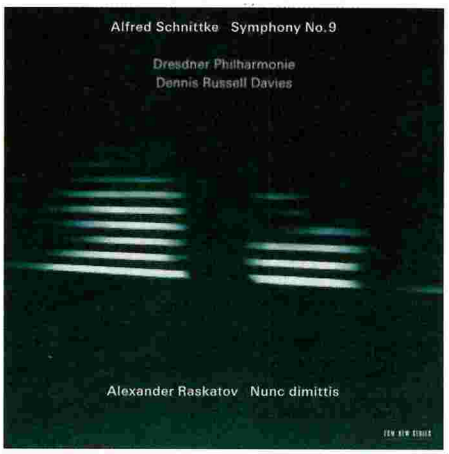
Hmmm, … ganz schön anstrengend, so ein Leben als internationaler Electropopsuperstar. Da lässt man sich nach einem stressigen Superstartag gern mal ein gemütliches Entspannungsbad in die Wanne. Um glücklich zu sein, braucht es ja nicht viel: Heißes Wasser, besinnliche Beleuchtung und, ganz wichtig, eine schöne Schaum und Blasen werfende Badelotion, die einerseits erfrischend auf der Haut kribbelt und damit den Körper in therapeutischer Weise auf seine Oberflächenreize zentriert. Und den in diesem Körper steckenden Künstler andererseits von innen wieder von Neuem mit dem Universum in Berührung bringt. Neueste Forschungen amerikanischer Wissenschaftler an Elektronensynchrotronen haben ergeben, dass das Universum im Ganzen aus Blasen besteht: In der n-ten Dimension blubbert ein Quantenschaum, in dem sich Raum, Zeit und sonstige Sphären ineinander verstrudeln.

Wie im Universum, so ist es auch bei Depeche Mode: Wer das Wesen ihrer Musik verstehen will, muss den Weg des Schaums verfolgen bis zu seiner Quelle. »Sounds of the Universe« heißt das ansprechend blasenwerfende, seifig beschäumte, blubbernde und gelegentlich auch mal avanciert blurpsende Werk, mit dem sich die Band aus dem Badeort Basildon im dreißigsten Jahr ihres Bestehens um die Wiedererlangung der eigenen klanglichen und konzeptuellen Mitte bemüht. Entspannungsbad und epistemologisch geerdete Welterkundung fallen hier in interessanter Weise zusammen: Während Dave Gahan in unterschiedlichen Variationen »Die Wanne ist voll« intoniert, rührt der bandeigene Klangbadexperte Andrew Fletcher mit angeblich auf Ebay ertrödelten historischen Erzeugungsgeräten ein Analogue Bubble Bath nach dem anderen an und dringt dabei immer tiefer in die subhistorischen Verstru-

Sophia
here Are No Goodbyes
/ Ltd. 2CD / LP / Digital
24.04.09
ve
05.09 Münster, Sputnikhalle
05.09 Bochum, Bahnhof Langendreer
05.09 Dresden, Beatpol
05.09 Frankfurt, Brotfabrik
05.09 München, Feierwerk
phiamusic.net
space.com/thesophiacollective
Musik direkt beim Label kaufen!
slangstore.com
cityslang.com
cityslang

Wolfgang AMADEUS PHOENIX
LIVE:
20.05.2009
BERLIN - BERGHAIN (SPEX FESTIVAL)
23.05.2009
KÖLN - E-WERK (ELECTRONIC BEATS)
FESTIVALS:
ROCK AM RING
ROCK IM PARK 2009
MELT! FESTIVAL 2009
22.05.2009
CD / LTD. CD + DVD / LP / DIGITAL
WEAREPHOENIX.COM
MYSPACE.COM/WEAREPHOENIX

EELS
HOMBRE LOBO
12 SONGS OF DESIRE
"MR. E´S LONG-AWAITED NEW ALBUM TO BE RELEASED 29TH OF MAY"
VAGRANT EELSTHEBAND.COM



ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Drei ECM-Platten stehen diesmal im Fokus des gewohnt schmalen Avantgarde-Rundumschlags – schön feierlich das Ganze, mit der notwendigen Ernsthaftigkeit an der Sache. Der estnische Komponist **ARVO PÄRT** erfreut sich einer für einen zeitgenössischen klassischen Komponisten ja ungewöhnlich großen Beliebtheit, was vielleicht daran liegen mag, dass er in seiner fast ausschließlich religiös motivierten Musik nach einem Ideal der Einfachheit strebt, das die spirituelle Botschaft unterstützt. Dabei bringen ihn seine von Harmonien und Dreiklängen überlagerten Tonleitern, die er »Tintinnaboli« (Klingeln der Glocken) nennt, keinesfalls auf den Pfad der Erleuchtung, sondern sie schaffen hochkomplexe Gebilde, in denen sozusagen die Ewigkeit, die Dynamik des Melodischen und die Vergänglichkeit der Zeit repräsentiert werden. »In Principio« vereint eine Selektion jüngerer Stücke, die allesamt nach längerer Konzentration auf die Reduktion des klanglich reinsten Tons in solistischer Besetzung hier für relativ großes Orchester mit oder ohne gemischten Chor geschrieben wurden. Trotzdem ist der Grundduktus der gleiche geblieben. Gerade »In Principio« (neben dem fantastischen Orchestermonument »La Sidone« das Highlight der CD), die Vertonung des Johannes-Evangeliums »Am Anfang war das Wort«, ist neben seiner kraftvollen statischen Tonsprache inklusive wuchtiger Chorsequenzen erneut ein Beispiel verinnerlichter Luzidität, die auf der Melodik gregorianischer Gesänge, der Polyphonie der Renaissance und des Kanons basiert. Und überhaupt: Bei aller geistlichen Weltanschauung, die man Arvo Pärt nun wirklich nicht ankreiden sollte, strahlt die Musik der gesamten CD eine immerwährende seelenvolle Verlockung aus, die ihn stets in die Nähe Johann Sebastian Bachs rückt – eine zeitgemäßere Angleichung sozusagen, als hätte Bach wirklich Bienen gezüchtet.

In diesem Zusammenhang ist der gerade bei osteuropäischen Komponisten anzutreffende Läuterungsprozess zum gläubigen Menschen, der vorzugsweise in sakraler Aura tätig ist, von Bedeutung. Arvo Pärt, aber auch die Polen Penderecki und Gorecki verfuhren in jüngeren Jahren eher subversiv bis agitatorisch anmaßend, bedienten sich keck der Collage-Technik, was ihre Werke oft zu Plattitüden verkommen ließ. Genauso verhält es sich im Fall **ALFRED SCHNITTKE**, der einst mit seinem polystilistischen Mix, einer Verquickung von klassischer Notation mit Verweisen auf Jazz und Unterhaltungsmusik, die Mienen der konservativ eingestellten Fachwelt erzürnte. Bei ihm ist der Wandel zu einem dezidierteren, klaren Formbewusstsein ebenfalls zum Vorteil geraten. Die Ersteinspielung von Schnittkes 9. Symphonie (der »Unvollendeten«) zeigt dies auf eindrückliche Weise. Kurz vor seinem Tod unter größten physischen Einschränkungen entstanden (er schrieb sie nach einem Schlaganfall mit der linken Hand), verbindet das kontemplative, elegische, fast schon traurig anmutende Werk von hoher emotionaler Dichte deutsche avantgardistische Satztechniken mit der Energie russischer Kompositionskunst. Es ist dies Alfred Schnittkes würdiges Vermächtnis, das von seinem engen Freund Alexander Raskatov (der mit »Nunc dimittis«, einer Hommage an ihn, auf der CD ebenfalls vertreten ist) mithilfe von Schnittkes Witwe rekonstruiert wurde. Ein weiteres Zugpferd auf ECM ist die Griechin **ELENI KARAINDROU**, die sich vor allem in der musikalischen Untermalung der Filme von Theo Angelopoulos hervorgetan hat und zu dessen neuester Arbeit »Dust of Time« wieder ihre äußerst becircenden Stimmungsbilder beisteuert. Wie in allen Soundtracks erfüllt Karaindrou hier mit ihrer rituellen Langsamkeit, den einprägsamen, manisch wiederholten Motiven die Forderungen des Regisseurs, eine Einheit mit den Bildern seiner Werke zu schaffen. Aber ihre Klanggestalten besitzen auch ohne die visuellen Eigenschaften eine eigenständige Magie, die in einer nahezu unerschütterlichen Ruhe, Obertonreihen und volksliedhafter griechischer Melodik des reich arrangierten »Dust of Time« zur Entfaltung kommen. So wie bei Theo Angelopoulos historische, mythische und ästhetische Momente in eins fließen, in den langsamen Kamerafahrten sich eine existenzielle Betrachtung schon durch die Langsamkeit ergibt, mit der die Bilder unaufhaltsam vorüberziehen, so entsteht hier ein Klangkontinuum, als ob die Musik stillstehe oder gerade einen Balanceakt zwischen Aufbruch und unendlichem Melos vollführe. Karaindrous Umsetzungen sind somit den Initiationsreisen von Angelopoulos ein adäquater Partner.

delungen vor, aus denen sich die Musik der Gegenwart dereinst ergeben hat. Oder anders gesagt: »Sounds of the Universe« ist die beste Depeche-Mode-Platte, die man sich nur wünschen kann: kunstfertig, kosmologisch und in der Verliebtheit in unzeitgemäße Geräusche keineswegs retro, sondern in einem tief berührenden Sinne weise und reif. Von dem vielfach in sich verschwungenen Drone, mit dem das erste Stück »In Chains« beginnt, bis zu den leiernd abstürzenden Schlagwerk-Samples in »Hole to Feed« zitiert die Band stärker als sonst aus ihrer Industrial-Phase in den mittleren achtziger Jahren. Doch ist das nur eine Zwischenstation auf dem weiteren Rücksturz in die Vergangenheit: In »In Sympathy« knurpst, quakt und blubbert es im Hintergrund so beschwingt wie weiland nur bei Jean-Michel Jarre, während tief unter den täuschend harmonischen Klangflächen ein elliptischer Offbeat ins Schwarze Loch strudelt. In »Little Soul« singt Dave Gahan ein herzzerreißendes Duett mit einem renitenten Chor rülpsender Roboter; gefühlsferne Maschinenwesen, die für seinen Wunsch, auf dem Weg ins Vergessen wenigstens einen kleinen Abdruck seiner Seele im ewigen All zu hinterlassen, lediglich mechanischen Spott übrighaben.

Alles aber kulminiert in der Mitte des Werks in einer wahnsinnigen, atemberaubenden Weihnachtshymne mit dem universellen Titel »Peace«: das schönste, kunstvollste Depeche-Mode-Stück seit einem Jahrzehnt. Man höre nur die Kraft und die Kunstfertigkeit, die technische Versiertheit und den ungebrochenen Willen zum Pathos, worin sich das spektrale Hintergrundsirren, die emporblubbernden Blasengeräusche und der hymnische Gesang Dave Gahans miteinander verbinden: Unter jeder einzelnen Silbe entfacht Andrew Fletcher einen Urknall aus lichtschnell auseinanderstrebenden Sounds; hinter jedem glänzenden, funkelnden Wort blinzelt ein ganzes Universum aus Ideen und Erinnerungen hervor. Wenn die Jahrzehnte der digitalen Geräuscherzeugung längst zu Schaum geworden sein werden, wird diese Kunst immer noch zeitlos sein. In der Badewanne der elektronischen Musik bleiben Depeche Mode Kapitän. *Text: Jens Balzer*

MICACHU

»Jewellery«

(Accidental / RTD / Beggars / Indigo) bereits erschienen

Aufgewachsen mit einem phonophilen Vater und einer Cellistin als Mama, lernte das Mädchen Mica Levi aus London in jungen Jahren Klavier und Violine; man erhoffte sich von ihr eine hell strahlende Zukunft in den Konzerthäusern dieser Welt. In gewisser Hinsicht ging der Plan sogar auf, denn dem Besuch der Purcell School für begabte Kinder folgte

ein Stipendium für die noch renommiertere Guildhall School of Music and Drama in London. Im April 2008 führte schließlich das London Philharmonic Orchestra eine eigens bei Levis in Auftrag gegebene Komposition in der Royal Festival Hall auf.

Gleichzeitig aber bereitete sich die Musikerin auf eine Zukunft als Micachu vor; die ersten Singles erschienen ebenfalls im Frühjahr 2008. Nach eigener Auskunft verzichtet sie gerne darauf, es sich in der Welt der Klassik gemütlich zu machen. Dies bedeutet nach Angaben der Begabten nämlich, zu warten, bis ein Geiger stirbt, einen Platz frei macht und man dann in einem viertklassigen Orchester die Violine halten darf : »The classical world is dead«.

Auf dem ersten Großformat Micachus herrscht die Ästhetik der Bildhauerei vor. Befindlichkeiten, Gefühle, Zwickmühlen verwandeln sich aus dem Chaos heraus in Strukturen aus Ton. Selbst die schönsten Gitarrenfiguren und quälerischsten Ohrwurm-Refrains befinden sich deshalb in der Gesellschaft vom Rauschen der Konfusion. Mica Levi ist eben erst 21 Jahre alt und damit in einem von Schutzpatron Narziss überwachten Alter; ihre Band The Shapes, bestehend aus Keyboarderin Raisa Khan und Schlagzeuger Marc Pell, ist ähnlich jung. Gefühle sind ihr Benzin. Und Micachu vermögen es, die passenden Schneisen in die schwer zu durchdringende Materie zu schlagen. »The Golden Telephone«, »Ship«, »Lips« – reich an Transportwegen ist bereits die Lyrik auf »Jewellery«. Es beginnt mit »Vultures« und einem Pushen disharmonischer Gitarrenschläge, umsurrt vom auch später immer wieder zum Einsatz kommenden Feger Levis. Dann: schrille Synthies und die verzerrte Stimme der Sängerin. Das Klangbild öffnet sich weiter mit Klimperklavieren und Noise-Kakophonien. Und bereits mit dem Stolperbeat des nächsten Songs verweigert sich jedes eindeutige Genre-Angebot – Micachu machen keines. Dem Trio ist bloß anzumerken, dass man neben einer gewissen Grime-Roughness auch diverse Postpunk-Musiken mag. Wie vor ihnen schon The Fall, ESG, Le Tigre oder The Streets geht es ihnen schon eher darum, einen bewusst von jeglicher Perfektion befreiten Sound total super klingen zu lassen. *Text: Christoph Braun*

YEAH YEAH YEAHS

»It's Blitz«

(Universal) bereits erschienen

Fans der ersten Stunde könnten entsetzt sein. Statt des hingerotzten, herausgebrüllten »Art Star« wie auf der Debüt-EP gibt Sängerin Karen O diesmal die wesentlich bravere und kultiviertere ›Dragon Queen‹. Statt der kaum zu bändigenden Gitarre von Nick Zinner dominieren Synthieflächen, galoppierende Beats und New-Wave-Anklänge. Schließlich lautete das Motto für »It's Blitz« gemäß einem Interview mit

MUSIK ZUR ZEIT

Jan Kedves

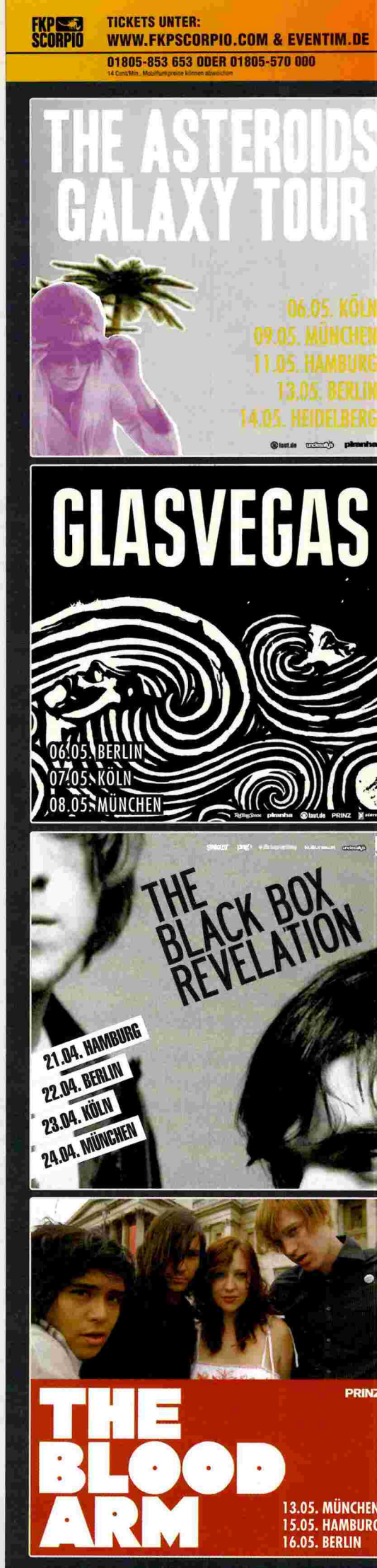
Jan Kedves ist Redakteur bei Spex – und sonst gar nichts

Hanne Darboven: »Requiem op. 19 – Vol. 1 Bücher 1-18«
gespielt von Thomas Dahl an der Beckerath-Orgel der Musikhalle Hamburg (Hanne Darboven Stiftung, 2003)
Viel zu früh von uns gegangen: Hanne Darboven brachte Kalender-Quersummen zum Orgeln und rechnete sich über extreme Normalverteilungskurven hin zur größtmöglichen musikalischen Objektivierung. Bachs Evergreen Toccata d-Moll, hier drei Mal eingebettet, dauert jedoch beim ersten Mal 2:41, beim zweiten Mal 2:49 und beim dritten Mal 2:55 Minuten: Lob des biorhythmischen Rests Ungenauigkeit.

Neneh Cherry: »Manchild« *aus dem Album »Raw Like Sushi« (Circa Records, 1989)*
Was Santogold heute ist, war Neneh Cherry 1989: die gut designte Pop-Alternative, auch von Berufsskeptikern ohne Gewissensbisse anhimmelbar. Nach Jahren frisch angehört, betört »Manchild« mit Proto-Jungle-Basswabern (im Hintergrund), irren Harmoniefolgen und kratzbürstigem »No stress!«-Gerappe.

DJ Sprinkles: »Ball'r (Madonna-Free Zone)« *aus dem Album »Midtown 120 Blues« (Mule Musiq, 2009)*
Terre Thaemlitz gedenkt als DJ Sprinkles all jenen New Yorker Ballroom Legends, die Anfang der Neunziger von Madonna abgezockt und von Disneys Stadtplanern vom Times Square verjagt wurden. Angemessen schwermütig klingen die Minimal-Beats und Deep-House-Querflöten, dazu hallen Cheers and Shouts aus längst geschlossenen Paradiesen herüber.

Phantom Ghost: »The Beautiful Fall« *aus dem Album »Thrown Out of Drama School« (Dial Records, 2009)*
They had style, they had grace: Den Freunden Mynther und von Lowtzow geht's irgendwie um »Drama«, »Success« und »Haute Couture«, vor allem aber darum, mit beliebigen Worten die Zeilen zu füllen. Tragikomisches Broadway-Geklimper, dazu Gebrummel: »And my dreams did never come true«. Die Post-Ironie will niemals enden – dazu passt, dass das Stück zur Hälfte aus dem Ausschwingen des Schlussakkords besteht.



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Punk ist untot! Punk war nie wirklich am Leben, nie durchlebte Punk den üblichen Zyklus eines Trends von Avantgarde zum Pöbel. Denn Punk wurde schon als Zombie geboren, in der einen Hand eine Bierflasche, in der anderen ein Hochschuldiplom. In Sicherheit wiegen kann sich da nur der mit Nieten vollverschalte Alkoholfahnen-Irokese, wenn er potenziell kapitalistische Passanten beschimpft. Alle anderen wissen, dass Punk irgendwie alles und nix bedeutet. Für die cleveren **ART BRUT** bedeutet Punk, dass sie ein Album einspielen ohne zweimal hinzuhören, um zehn Tage später wieder auf Tour zu gehen. Aber auch im extrem punkigen Hauruck-Verfahren verzichtet Bandleader Eddie Argos nicht auf feinsinnigen Humor und seine goldenen Lederschuhe: »I'm guilt-ridden and I wonder where my clothes are hidden«. Weil die gefühlte Definition von Punk diffus durch Musikstile und Lebensentwürfe driftet, werden alle Erwartungen, die der Begriff Punk an Art Brut stellt, erfüllt und gleichzeitig enttäuscht. Ein dämlich untotes Phänomen wie Punk hat eine geniale Platte wie »Art Brut vs. Satan« (Cooking Vinyl / Indigo) gar nicht verdient. Dank der herrlich penetranten Basslinien, die Produzent Black Francis reindrehte, geht dieses Album eh schneller ins Blut als Speed und Bier. Als Produzenten-Vorbild dürfte Black Francis hierbei Independent-Overlord Steve Albini gedient haben. Albini erfand – als er Black Francis' alte Band, die Pixies, aufnahm – nicht nur Wohlklang-Noise für College-Rock, er legte auch das Fundament des Lo-Fi-Perfektionismus. Ihm verdanken wir Alternative-Bands, die monatelang Unsummen im Studio verbraten, damit sie möglichst roh und unfertig klingen. Dass dieser Wunsch durchaus seine Berechtigung hat, versteht sofort jeder, der sein Ohr nur einmal an das Debütalbum von **ANNI ROSSI** legt. Die junge Frau aus Chicago ist Albinis neuester Schützling und trifft mit »Rockwell« (4AD / Beggars / Indigo) den Nagel ziemlich genau auf den Kopf. Sogar Ace of Base' »Living in Danger« klingt ergreifend und sophisticated, wenn Anni Rossi es mit glockenheller Stimme gluckst und Steve Albinis Drumkit dazu leise vor sich hinrumpelt. Ganz ohne Segen des Undergrounds, dafür aber mit leichtem Fuß und Augenzwinkern, kommt das Zweitwerk von **BISHOP ALLEN** daher. Hier stimmt einfach das Gesamtbild. Vom einprägsamen Albumcover über hübsche Melodien und verspielte Arrangements mit Ukulele und Posaune bis hin zu den zurückhaltenden Texten stellt »Grrr…« (Dead Oceans / Cargo) die sympathischste und charmanteste Inkarnation von aktuellem amerikanischen Gitarrenpop dar. Ein besonders hoher Coolnessgewinn ist durchs Hören von Bishop Allen allerdings nicht zu erwarten.

So eine coole Sau wie **SEBASTIEN GRAINGER** wird sowieso aus keinem von uns werden. Der Kanadier nahm 2004 als Teil der Band Death From Above 1979 das Album »You're a Woman I'm a Machine« auf, welches Glamour allein durch seinen Titel und sein konsequentes Hardcore-Geknüppel besitzt. Zusätzlich bekamen Death From Above 1979 Probleme mit der Abkürzung DFA, weil das gleichnamige Label respektive dessen berüchtigter Gründer James Murphy dagegen klagte. Und das tat der Coolness von Sebastien Grainger nun wirklich keinen Abbruch: Zum persönlichen Feind des Kuhglocken-Impresarios erklärt zu werden, ist Musiknerd-Stardom allererster Kajüte. Dementsprechend vollformatig fällt Graingers Soloalbum aus. Große Gefühle und große Verstärker lassen »Sebastien Grainger & The Mountains« (Saddle Creek / Indigo) so klingen als hätte man alle drei Alben der Killers auf eine CD komprimiert. Aber wo The Killers auf dem Trockenen sitzen, bei der Glaubwürdigkeit nämlich, kann Grainger durch seine persönliche Geschichte punkten. So macht überkandidelter Electro-Rock auf einmal richtig Spaß. Allerdings nähert sich Graingers Gesangstalent – ebenso wie das von Killers-Frontmann Brandon Flowers – asymptotisch der X-Achse, mit dem Erfolg, dass Gesangsfilter und Vocoder zum Balsam für die Ohren werden. Schönen Gesang gibt es eher von **HERE WE GO MAGIC** zu hören. Luke Temple aus Brooklym muss innerhalb der letzen anderthalb Jahre eine der wagnerianischen Überwältigungsshows von Animal Collective erlebt haben, anders lässt sich dieses Projekt nicht erklären. Die vielen Schichten von Rauschen und Flirren verleihen dem ebenfalls »Here We Go Magic« (Western Vinyl / Cargo) betitelten Album eine abstrakte Mehrdeutigkeit, die sich unter jungen Singer-Songwritern neuerdings vermehrter Beliebt erfreut. Punk ist untot – Postfolk lebt!

dem Spin Magazine: »No guitars for Nick« – aber der kann sich ja bei seiner Hardcore-Combo Head Wound City weiterhin die Finger wund spielen. Sollen wir mit dem New Yorker Trio jetzt also hemmungsloses Ausrasten sein lassen und lässig tanzen? Unbedingt! »Off, off, off with your head! / Dance, dance, dance 'til you're dead!«, fordert »Heads Will Roll«. Gar soweit muss man nicht gehen, obgleich sogar die erste Single-Auskopplung »Zero« ebenfalls dazu animiert, die Köpfe über die Tanzfläche purzeln zu lassen. Sie steigert sich sodann in einen kakophonischen Disco-Rausch und funktioniert als verheißungsvoller Auftakt dieses dritten Studioalbums sehr gut. Es scheint, als wollten die YYYs die bedrückende Stimmung des vor drei Jahren erschienenen Vorgängers »Show Your Bones« endgültig vergessen machen, ohne zu den garstigen Artrock-Eskapaden ihrer Gründerjahre zurückzukehren. Dafür haben sie gewiefte Tanztherapeuten zu Rate gezogen: David Sitek von TV On The Radio half bei der Produktion ebenso wie der britische Produzent Nick Launay, der bereits die letzte EP namens »Is Is« veredelte. Sitek hat zudem die Bandkollegen Adebimpe und Malone für Gastauftritte an Mikro und – kein Witz – am Tamburin gewinnen können. Gerockt wird trotz aller verlautbarten Dancefloor-Begeisterung dennoch: »Shame and Fortune« oder »Dull Life« rappeln sich mit prächtigen Drums und flinken Riffs durchs matte Leben. Da darf auch Schlagzeuger Brian Chase endlich beweisen, dass sein Können nicht ohne weiteres von einem Drumcomputer zu ersetzen ist. Für die notwendigen Ruhepausen zwischen verschwitztem Pogo und ekstatischem Ausdruckstanz stehen zusätzlich einige mehr oder weniger ergreifende Balladen wie »Skeletons« oder »Little Shadow« zur Verfügung; jene funktionieren allerdings nach einem leicht zu durchschauenden Schema, das rasch seinen Reiz verliert: Ganz, ganz leise und sensibel säuselnd anfangen, sich ganz, ganz langsam emporheben zum spürbar Gefühligen, um abschließend das große Pathos auftrumpfen zu lassen. Wer aber die ob dieser mediokren Schmachtfetzen vergossenen Indie-Tränchen anschließend sofort wegwischt und sich unverzagt dem flotten Groove der Up-Tempo-Stücke hingibt, wird gewiss glücklicher den Club verlassen. *Text: Alexander Müller*

DOOM

»Born Like This«

(Lex / RTD) bereits erschienen

Doom ist eine Legende. Vor zwanzig Jahren erschien der in London geborene und in New York aufgewachsene Daniel Dumile unter dem Künstlernamen Zev Love X mit seiner ersten Crew KMD auf der Bildfläche. Mit positiver Afrocentricity und jazziger Native-Tongues-Soundästhetik war Schluss, als sein Bruder und

Crew-Mitglied Sub Roc im Jahr 1993 bei einem Autounfall starb und die Plattenfirma Elektra das zweite Album »Black Bastards« wegen angeblich kontroverser (rassismuskritischer) Inhalte nicht mehr veröffentlichen wollte. Die folgenden Jahre verbrachte Doom verzweifelt am Rande von Alkoholsucht und Obdachlosigkeit, bevor er 1997 in die aufkeimende Underground-Bewegung um das Manhattaner Nuyorican Poets Café zurückkehrte. Sein Gesicht bedeckt der Rapper, Produzent und ehemalige Graffiti-Writer seit diesen Tagen mit jener charakteristischen silbernen Maske, die laut eigener Aussage die Narben verdecken soll, die ihm die zynische Musikindustrie zugefügt hat. Ohne es bewusst geplant haben zu können, hat er seither durch seinen beeindruckenden Katalog, der gemeinsame Alben mit Indie-Hiphop-Ikonen wie Madlib (»Madvillain«, 2004) und Danger Mouse (»DangerDoom«, 2005) umfasst, eine neue Gegenkultur innerhalb einer oberflächlich-ästhetisierten Rap-Szene inspiriert.

Doom bewegt sich mit seinem Schaffen abseits des urbanen Mainstreams: Seine rumpelig-psychedelischen Beats generiert er aus obskursten Samplequellen – von Progressive Rock bis Achtziger-Soulpop. Darauf lässt er Offbeat-Reimkaskaden aus kaum dechiffrierbaren Metaphern und popkulturellen Referenzen umhermäandern. Diesem Klangentwurf bleibt Doom auf seinem dritten Album auf gute Weise treu. Wieder einmal stammt ein überwiegender Teil der musikalischen Untermalung aus seinem eigenen MPC 2000 XL, nur einzelne Gastbeiträge kommen vom verstorbenen Detroiter J Dilla und Westcoast-Talent Jake One. Die 17 teilweise fragmentarischen Stücke ergeben zusammen nur eine Spielzeit von rund 40 Minuten. Kernstück des Albums ist »Cellz«, für das Doom einen von Charles Bukowski gelesenen Auszug aus dessen Endzeitgedicht »Dinosauria« über blecherne Fanfaren legt, die aus einem japanischen Kaiju Eiga gesamplet sein könnten. Solche assoziativen Referenzen entstehen bei Doom niemals aus einem ironisierenden Trash-Gedanken heraus, sondern aus ästhetischem Empfinden und einer Leidenschaft für vermeintlich minderwertige Populärkultur. Lyrisch verbindet Dumile märchenhaftes Storytelling mit doppelbödigen Vergleichen und bewusst klischeehaften Hiphop-Phrasen wie jenen, die Gastrapperin Empress Starhh auf ihrem Solostück »Still Dope« zum Besten gibt. Zitate aus der Hiphop-Geschichte treten vor allem in Form von Gastauftritten in Erscheinung: Raekwon und Tony Starks waren gemeinsam mit »Only Built 4 Cuban Linx« (1995) für einen Klassiker des mit vielseitigen Flows aufgeladenen New-School-Rap verantwortlich, hier sind sie auf »Yessir!« und »Angelz« jeweils mit einer Strophe vertreten. Mit Kurious Jorge gibt sich auf dem Song »Supervillainz« zudem ein vergessen geglaubter Weggefährte aus den frühen Neunzigern die Ehre. »Born Like This« ergibt in der Gesamtschau mit seinen beiden Vorgängern »Operation: Doomsday« (1999) und »MM..Food« (2004) eine Trilogie, die eine umfassende Hommage an die Kunstform des Samplings darstellt. Sowohl auf instrumentaler als auch auf lyrischer Ebene treibt Doom den 35 Jahre alten Gedanken hinter den Breakbeat-Loops von Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash auf eine kreative und innovative Spitze. *Text: Stephan Szillus*

PETER, BJORN AND JOHN

»Living Thing«

(Wichita / Coop / Universal) bereits erschienen

Als Daniel Day-Lewis 1997 die Schnauze voll hatte von der Schauspielerei, da ging er einfach weg, nach Italien, um dort Schuhe zu machen. Elf Jahre später gewann er einen Oscar als bester Hauptdarsteller. Dass Joaquin Phoenix vor ein paar Wochen beschloss, Hiphop als neue künstlerische Ausdrucksform zu nutzen, brachte ihm eine Parodie auf der Oscarverleihung ein. Will sagen: Ein Neuanfang ist keine Wiedergeburt, und: Wer sich neu erfinden will, der tut das am besten fernab seines angestammten Metiers. Auf das fünfte Album des schwedischen Männer-Trios Peter, Bjorn and John übertragen betrifft das deren Verweigerungshaltung gegenüber der Fremderwartung, die 2006 durch den omnipräsenten Gassenhauer »Young Folks« geschürt wurde. Der Hit mit der sorglos dahingezwitscherten Melodie stellte das Album »Writer's Block« in einen langen Schatten, über den die Schweden bereits letztes Jahr mithilfe der instrumental-akustisch gehaltenen Komplementär-Veröffentlichung »Seaside Rock« zu springen suchten. »Living Thing« ist der erneute Versuch der Fortsetzung einer Erfolgsgeschichte mit anderen Mitteln. Unter dem Schlachtruf ›Hakuna-mata!‹, erinnert der titelgebenden Song an den World-Music-Klassiker »The Lion Sleeps Tonight« (und in zweiter Linie an Paul Simons »You Can Call Me Al« vom Album »Graceland«, 1986). Eine skandinavische Indie-Pop-Rhythmusgruppe zu Gast beim »König der Löwen«, das stiftet lediglich Verwirrung. Beweist die Band anfänglich noch Gespür für mitreißende Singalongs und gefühlsbetonte Hinhörer – »It Don't Move Me« kombiniert ein paar pointierte Tastenanschläge auf dem Piano mit schmissigen Electrobeats, »Just the Past« pendelt sich irgend-wo zwischen Synthiepop und Disco-Schlager aus und »Nothing to Worry About« holt den Kinderchor dort aus dem Spielparadies ab, wo ihn Justice nach »D.A.N.C.E.« zurückgelassen haben – so präsentiert sich ein Großteil des Albums in etwa so stimmungsvoll wie Pauschaltourismus in fremden Ländern. Ethnologisch interessierter Glamrock (»I'm Losing My Mind«) und Alltags-Operetten zu dahintrottendem Beat (»I Want You!«) implizieren genau den »lack of inspiration«, den Peter Morén in »Stay This Way« besingt: »I don't wanna go back, I don't wanna move on« – das zumindest ist Peter, Bjorn and John gelungen. *Text: Wibke Wetzker*

JAPANISCHE MEISTERWERKE AUF DVD.
BILDTECHNISCH RESTAURIERT IM DIGIPACK.

REGIE Kihachi OKAMOTO, JAPAN 1968

Ein genresprengender Samuraifilm,
vom Regisseur von SWORD OF DOOM

Weitere Samurai- und Nippon-Classics-Filme unter www.rapideyemovies.de

RAPID EYE MOVIES PRÄSENTIERT NIPPON CLASSICS

rem
RAPID EYE MOVIES

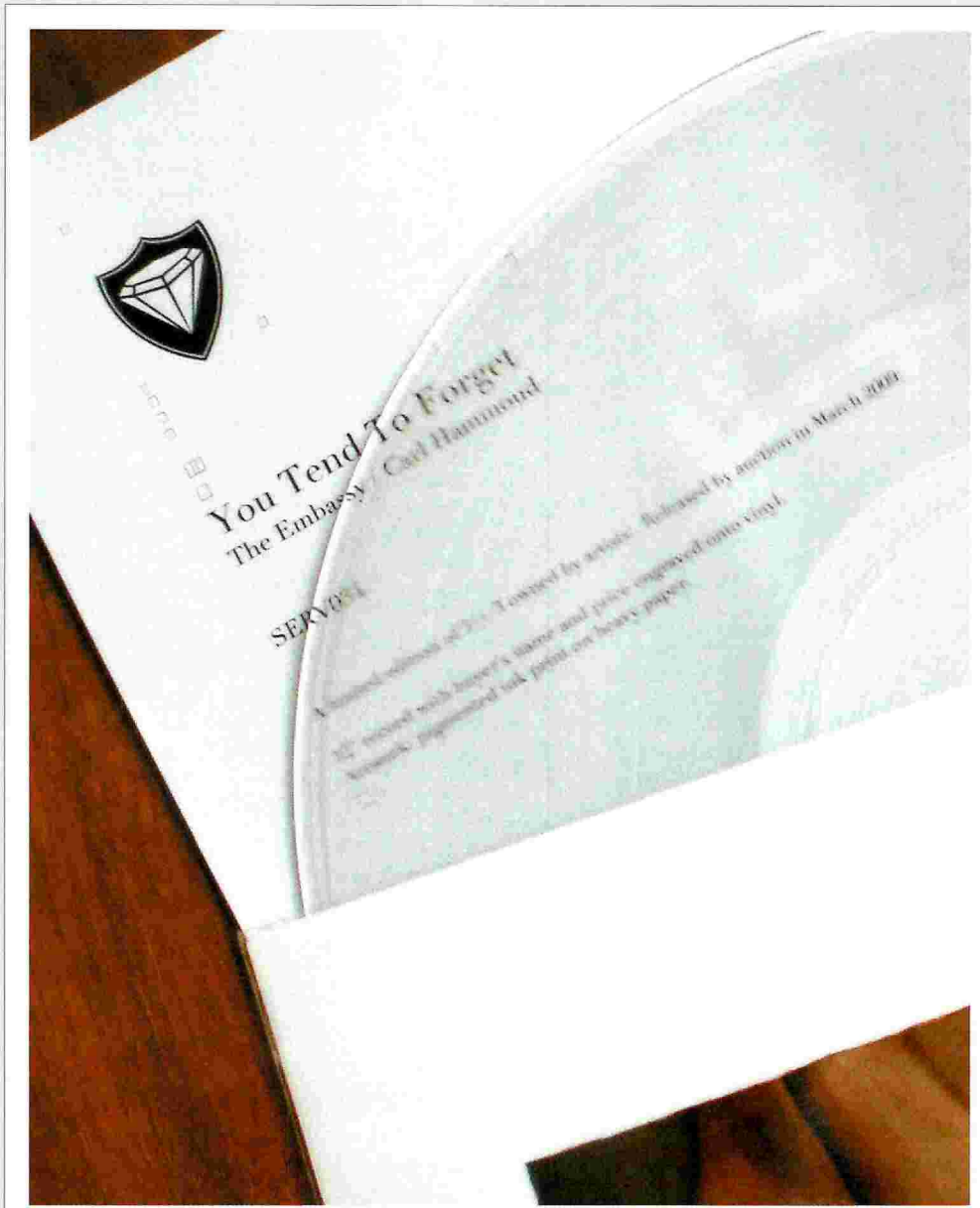
© 1968 Toho Inc. ℗ 2009 Rapid Eye Movies HE GmbH

Im Vertrieb

EIN GAG, EIN HAPPENING

Gelungene Verpackung: die limitierte 12-Inch »You Tend to Forget« von The Embassy

TEXT UND PROTOKOLL: MARTIN HOSSBACH



In der Spex-Reihe »Gelungene Verpackung« erzählen wir in jeder Ausgabe die Geschichte einer Tonträger-Gestaltung, die aus der Flut der Veröffentlichungen herausragt.

Aus einer E-Mail des schwedischen Labels Service vom 27. Februar 2009: »In der Popmusik herrscht totaler Werteverfall, seitdem sie kopiert und ohne Beschränkungen vervielfältigt wird. ›You Tend to Forget‹ von The Embassy ist eine limitierte 12-Inch-Schallplatte in einer Auflage von sechs Exemplaren – davon gehören drei den Künstlern. Die restlichen drei werden auf Ebay versteigert und der Name des Käufers und die Höhe des Preises in die Auslaufrille eingeritzt. Hinzu kommen ein Labelbadge sowie ein Echtheitszertifikat. Das Artwork: eine Tuschzeichnung des Malers Carl Hammoud im Pigment-Tintendruck auf schwerem Papier.« Im Gespräch erklären die Schweden, der bildende Künstler Carl Hammoud, der Labelbetreiber Ola Borgström und die beiden Musiker, Fredrik Lindson und Torbjörn Håkansson, die als The Embassy wundervollen, von New Order informierten Pop produzieren, ihr Konzept.

Carl Hammoud (CH): Dass bei den Ebay-Auktionen Preise von 280, 275 und 261 Dollar erzielt wurden, war schön, aber es ging uns nicht ums Geld, sondern einzig um die Idee.

Ola Borgström (OB): Mir wäre wirklich jedes Gebot recht gewesen. Mich faszinieren der Prozess des Bietens und die Tatsache, dass es jeweils nur einen Gewinner geben kann.

Fredrik Lindson (FL): Die Frage stellt sich

natürlich: Warum eine Auflage von nur sechs Exemplaren? Es ist nur fair: drei Künstler, Carl und The Embassy, drei Käufer. Durch das Einritzen des Käufernamens in die Auslaufrille verstärkten wir sogar noch die Bindung zwischen Käufer und Künstler.

OB: Wenn nur du zu einer bestimmten Musik Zugang hast, gehörst du einer Gruppe an, einer Gruppe, die einzig aus dir und dem Künstler besteht – in unserem Fall aus ganzen sechs Personen. Im Gegensatz zur schwedischen Popgruppe Bob Hund, die ihre neue Single wie ein klassisches Originalkunstwerk in der Auflage von einem Exemplar veröffentlichte – sie lieferte dem Käufer das Vinylmaster, einen Plattenspieler, die Lyrics, die auf dem Plastikdeckel des Plattenspielers eingraviert sind, und das Artwork. Mit unserer limitierten Auflage haben wir den völlig verrückt spielenden Musikmarkt kommentiert.

FL: Limitierte Auflagen hatten mich vorher nie besonders interessiert. Ich habe es einfach nie verstanden: Warum sollte man die Auflage eines Produkts limitieren? Diese Veröffentlichung aber ist ein Kunstwerk, insofern ist die Limitierung angebracht.

CH: Das Prinzip der Verknappung gefällt mir. Jedes Produkt sollte limitiert sein, man weiß den Kauf einfach viel mehr zu wertschätzen; der erworbene Gegenstand wird begehrenswerter. Limitierte Auflagen sind für absolute Anhänger einer Sache gedacht. Sie wirken exklusiv, nicht inklusiv.

OB: Das Konzept von Exklusivität ist für den Kunstmarkt zentral. In der Popmusik gilt üblicherweise das Gegenteil. Mir als Labelbetreiber ging es lediglich darum, die aktuelle Marktsituation, in der wir uns befinden – das endlose Kopieren und Vertreiben von Musik, die totale Inflation –, umzudrehen. Andererseits: Es ist natürlich auch ein Gag, über den bitte jeder lachen sollte.

Torbjörn Håkansson (TH): Deshalb veröffentlichten wir den Song am 1. April auch digital, sodass ihn ab diesem Zeitpunkt jeder hören und erwerben konnte.

OB: Es wäre in der Tat eine totale Verschwendung, wenn wirklich nur sechs Menschen den Song hören könnten.

CH: Mit diesem Projekt überschreiten The Embassy und ich die Grenze zwischen Bildender Kunst und Musik – zwei Felder allerdings, die sich schon immer sehr nahe standen.

TH: Das Ganze ist ein Gag, ein Happening!

CH: Das lässt sich auf die Vorgehensweise beim Artwork übertragen: Ich fertigte die Tuschzeichnung an, ohne den Song gehört oder die Texte gelesen zu haben.

TL: Wir gaben Carl lediglich den Titel des Songs. Damit musste er auskommen.

OB: Die Zeichnung wirkt auf mich so, als warte sie darauf, dass der Betrachter den nächsten Schritt tut.

CH: Wenn es um die Gestaltung eines Plattencovers geht, nehme ich meistens das Bild, das sich mir als erstes in meiner Vorstellung manifestiert, wenn ich den Songtitel lese bzw. das Stück höre. Die pigmentierte Tinte wird mit einem speziellen Inkjet-Drucker auf das Papier gebracht. UV-Strahlen können der Tinte nichts anhaben, somit bleiben die Farben länger lebendig. Das absorbierende Papier ist sehr schwer und wird normalerweise für Wasserfarben und in der Fotografie benutzt. Es dient gleichzeitig als Schutzhülle für die Schallplatte. Eine ›gelungene Verpackung‹ funktioniert auf verschiedene Arten und Weisen: Sie kann die Musik, den Sound oder den Text illustrieren, sie kann aber auch eine weitere Bedeutungsebene hinzufügen. Die Digitalisierung der Musik und der Tonträger hat die Bedeutung der Verpackung geschmälert, was sehr schade ist. Sie sollte wieder einen größeren Stellenwert einnehmen.

FL: Für uns als The Embassy nimmt sie noch immer einen großen Stellenwert ein. Im Netz kannst du Musik und ihre Gestaltung fast genauso gut präsentieren. Den größten Verlust erlebten wir Musiker ohnehin beim Übergang vom Vinyl zur Compact Disc.

OB: Pop besteht nur zu fünfzig Prozent aus Musik. Die Dekontextualisierung der Musik, die Entkopplung von Image, Look und Sound im Internet haben der Angelegenheit viele Identifikationsmöglichkeiten genommen. Deswegen habe ich auch den Service-Club eingerichtet, der den Mitgliedern eine enge Bindung zu uns und unseren Produkten ermöglicht und eine neue Art von Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen versucht. Im Idealfall veröffentlichen wir bald nur noch Musik für unsere Mitglieder. Wir können auf diese Weise jedem unserer Songs die Lebensdauer und Aufmerksamkeit geben, die er verdient. Das anstehende ›Album‹ von The Embassy wird ein gebundener Katalog sein, der Carls Zeichnungen für die neuen Songs versammelt – und natürlich zusätzlich eine Musik-CD enthält.

***The Embassy** »You Tend to Forget« (Service), www.srvc.se, die Auflage ist ausverkauft*

Clouds Hill RECORD LTD.

AUDIOPHILE NISCHENMUSIK

ALBEN AUF 12" & 10" VINYL

THE APE / THE APE - 12"

KARAMEL / MASCHINEN - 12"

TAKA-TAKAZ / LESLIE BLACK - 10"
(feat. Thies Mynther und Mense Reents)

TAKA-TAKAZ /LESLIE WHITE - 10"
(feat. Omar Rodriguez-Lopez und T. raumschmiere)

NON ALBUM TRACKS
AUF GEPRÄGTEM 7" VINYL
AUFGENOMMEN IM
CLOUDS HILL RECORDINGS / HAMBURG

THE APE VS. 1000 ROBOTA / LICHT AUS
PHANTOM/GHOST / ST. LAWRENCE
KARAMEL / ICH WEISS, DASS DU TRAURIG BIST
AB 22.5.: FAUST / LADY SORROW - INTERPRETATION: SORGE
AB 8.5.: MUFF POTTER / AUF MEINER FUSSMATTE (STEHT WELCOME)

WWW.CLOUDSHILL-LTD.COM

West Bom
Monkey Say Monkey Do

KLAR, DA GEH'N WIR HIN

Party like it's 1989: Dr. Motte, Mijk van Dijk, Tanith u. a., Haus der Kulturen der Welt, 21. Februar, Berlin

TEXT: DETLEF KUHLBRODT **FOTO:** CHRISTOPH VOY

Es war Mitternacht. Den ganzen Abend hatte es ›little fluffy clouds‹ geschneit. Draußen sah es super aus. Die Straßen waren menschenleer und still. Das Fahrrad glitt durch den weichen, nassen Schnee Richtung Potsdamer Platz. Der Dynamo quietschte in hohen Frequenzen. Ich fuhr an einem Mann vorbei und schaute mich um: Er machte ein Okay-Zeichen. Das Rücklicht funktionierte.

Das Motto der Party hieß »like it's«, also »als ob«. »Party like it's 1989«. Zwanzig Jahre Love Parade. Dr. Motte, der Erfinder, hatte sie organisiert. Was, als es geschah, noch Spaß war, damals im Juli 1989, als 150 Leute unter dem Motto »Friede, Freude, Eierkuchen« über den Westberliner Kudamm zogen und ihre Lieblingsmusik spielten, war im Lauf der Zeit zu einem historischen Ereignis geworden, dem neben anderen politischen Begebenheiten von 1989 an diesem Wochenende im Haus der Kulturen der Welt gedacht wurde.

Die Helden von damals, die damals noch gar keine Helden gewesen waren, waren inspiriert von der englischen Acid-House-Bewegung, die zwei Jahre zuvor ihren Summer of Love erlebt hatte, der seinerseits irgendwie auf den amerikanischen Summer of Love von 1967 geantwortet hatte. Alt-Hippies legen immer viel Wert darauf, dass 1968 (und vielleicht auch immer schon) eigentlich das Schönste längst vorbei gewesen war. Die Raver der frühen Stunde dachten ähnlich, als sie ab Mitte der Neunziger und spätestens, nachdem die Love Parade 1996 Richtung Siegessäule gezogen war, immer wieder betonten, dass Techno am Ende und alles nur noch Ausverkauf sei. Am Ende war es dann aber doch weitergegangen. (Nur der für dieses Jahr in Bochum geplante Jubiläums-Love-Parade-Umzug fällt aus.) Irgendwie war es jedenfalls schon klasse, an diesem Wochenende den Gründergeist der Technokultur zu beschwören, mit Dr. Motte, Mijk van Dijk, Tanith, Hardy Hard, Jonzon und den anderen.

Auf dem Weg in das Gebäude kam man an ein paar jungen Männern mit mahlenden Kiefern vorbei. Früher hatte ich meine ›E‹ oft ängstlich in den Strümpfen versteckt. Auf Drogen war man drinnen und verbunden mit den anderen. Ohne Drogen ging eigentlich gar nicht. Später stimmte das nicht mehr. Später bin ich auch nicht mehr so oft ausgegangen. Aber in den Neunzigern war Techno mein Ding gewesen. Lebenstechnisch hatte das viel bedeutet in diesen filmkulissenhaften Ruinen von Mitte. Und für die, die in meinem Alter, also Anfang dreißig waren, als Techno zum Massensport wurde, war's ein bisschen anders als für die, die damals 19 waren. Man hatte ja eine Geschichte. Man war ja als 68er-, Beatnik- und Hippiefan in der Kleinstadt aufgewachsen und hatte als Jugendlicher das Problem gehabt, dass man von dem, was man toll fand, völlig getrennt war. Auf den ersten Konzerten, auf denen man als kleinstädtischer Hippienostalgiker war, hatten sich die Helden von ganz damals, die man toll fand, nur selbst karikiert – bei meinem ersten Festival, 1977 in Scheeßel, war die Bühne angezündet worden, weil der Headliner der Veranstaltung, Jefferson Starship, kurzfristig abgesagt hatte. Das Zehn-Jahre-Woodstock-Festival in Bad Segeberg war eine furchtbare Veranstaltung gewesen, auch weil der Ex-Woodstock-Held Country Joe McDonald sich nicht entblödete, den Song, in dem er das Ende des Vietnamkriegs forderte, noch einmal zu singen. Die Musik auf den richtig großen Umsonst-&-Draußen-Hippie-Events der späten Siebziger (mit über 100.000 Besuchern) war eher doof gewesen. Um sich den Punks anzuschließen, war man aber zu sehr Hippie. Nur David Bowie hatte man am Ende seiner großen Zeit Anfang der Achtziger noch ein paar Mal gesehen, aber das war ja eher eine Star- als eine soziale Geschichte.

Techno dagegen war wirklich. Und die Musik-, Drogen- und Tanzgeschichten hatten sich mit Außenseiter-Spitzenreiter-mäßigen Hippie-Philosophen wie Gilles Deleuze und deren schon recht anspruchsvollen Weltdenkmodellen verbunden. Mitte der Achtziger hatte ich mal in der zu jener Zeit sehr angesagten Berliner Diskothek Cri du chat einen jungen, schüchternen Mann beobachtet, der in irgendeiner Ledersessel-Sitzecke herumsaß und in einem Raubdruck von »Das Blau des Himmels« von Georges Bataille las. Eine archetypische Situation: Da sitzt er, der blöde Student, ein bisschen verloren, und liest Geschichten über Exzesse, von denen er annimmt und es sich wünscht, dass sie hier ir-

gendwo, in dieser superangesagten Disko, geschehen würden, dass die ersehnten Überschreitungen ihn freundlich an die Hand nehmen würden, und traut sich nicht mal auf die Tanzfläche, wo die schönen Krankenschwestern tanzen. Mitte der Neunziger hatte ich selber einen schönen Interviewband von Gilles Deleuze dabei, als ich zur immer enttäuschenden Love-Parade-Eröffnung in die Arena gegangen war, wo auch Motte auflegte.

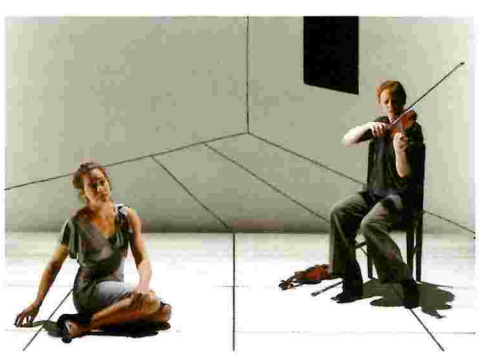
Ich ging also ins Haus der Kulturen der Welt, das ich nicht besonders mag, weil es den lähmenden Geist des Subventioniertseins ausstrahlt – und dachte an den »Ruck«-Rave vor elf Jahren. Der spacige Titel bezog sich auf eine Grundsatzrede, bei der der damalige Bundespräsident Herzog gefordert hatte, »ein Ruck« müsse durch Deutschland gehen. Damals hatte es einen dreitägigen 68er-Kongress gegeben, den die Veranstalter um Rainer Langhans mit einer Technoparty beendet hatten. Ziel dieser ganzen Geschichte war es gewesen, die als irgendwie progressiv eingemeindeten subkulturellen Strömungen der letzten dreißig Jahre – eine rührende Zusammenstellung von Haschrebellen, Punkern, Christiane F., Ravern usw. – zusammenzubringen. Die Geschichte war ziemlich in die Hose gegangen. Die jungen Technofreunde, mit denen sich die 68er hatten verbünden wollen, waren ausgeblieben, den 68ern war nicht nach Tanzen zumute oder sie wussten nicht, wie sie tanzen sollten. Man war als Technofreund da gewesen und hatte gedacht, dass man die 68er eigentlich immer nur mit dem Zusatz ›Alt-‹ wahrgenommen hatte. Rainald Goetz war auch da gewesen und hatte darüber dann in »Abfall« geschrieben.

Nun war es schon wieder elf Jahre später und irgendwie eher umgekehrt: Das HdKdW war total voll. ›Silver Raver‹ aus den frühen Technojahren waren kaum gekommen, die meisten waren unter Mitte zwanzig. Ich kannte exakt zwei Leute, von vieren vielleicht noch die Gesichter. Retromäßig war kaum jemand angezogen, und wer retromäßig angezogen war, lieferte ein angreifbares Statement ab: Ein Typ, schlank, gut erhalten, vielleicht 40, trug ein T-Shirt mit Westbam-Schriftzug. Zwei, drei Tresor-Shirts schlenderten vorbei. Auf dem T-Shirt eines weiteren stand »Save the Rave« in knallorangen Buchstaben. Der Rest lief normal rum und sprach viele Sprachen. Diese jugendtouristische Vielsprachigkeit erinnerte tatsächlich an die Partys, die früher im Umfeld der Love Parade stattgefunden hatten. Bestimmt waren auch Jugendliche darunter, denen es ähnlich ging wie einem selber früher, die bedauerten, Anfang der Neunziger, als alles so toll war, noch nicht alt genug zum Mitmachen gewesen zu sein, und die die Älteren ein bisschen beneideten und vielleicht auch verachteten, weil die es nicht geschafft hatten, den ›True Spirit‹ in die ätzende Gegenwart hineinzuretten.

Die meisten waren wohl wegen der Musik gekommen, hatten irgendwas von Motte und ›legendary founder of the famous Love Parade‹ und ›back to the roots‹ gelesen und dachten: Klar, da geh'n wir hin. Der kulturtechnische Fortschritt, der darin bestanden hatte, dass DJs keine Stars waren, sondern eher am Rande im Dienste des tanzenden Kollektivs ihrer Arbeit nachgingen, und die Leute miteinander, nicht Richtung Bühne tanzten, schien allerdings verlorengegangen zu sein.

Ich blieb wohl vier Stunden. Wahrscheinlich war die Party ganz schön. Da und dort gab es emphatische Inseln mit Leuten, die richtig viel Spaß hatten. Hymnen von früher wurden gespielt: dies und das von Marshall Jefferson, »Big Fun« von Inner City, »French Kiss« natürlich, »Move Any Mountain« von den Shamen, Joe Smooth mit »Promised Land« usw. Wie schön, optimistisch und warm klingt doch die Musik von früher!

Die Leute, die rauchten, nahm man irgendwie ähnlich wahr wie früher die Leute, die kifften. Der Anteil der illegalen Zigarettenraucher entsprach in etwa dem der Kiffer früher. Andererseits ging man selber zum Rauchen nach draußen. Dort war es super. Klasse Visuals im Schnee. Ein Pärchen bewarf sich mit Schneebällen, die immer mich trafen. Ein junger Mann stand da mit seiner Mutter. Beide waren bestimmt auf ›E‹. Die Mutter berlinerte Leute, die ihr den Weg an der Tür versperrten, extrem gutgelaunt an: »Ey, mach mal Platz da!«



DAS WOHL DES HÖRERS AUFS WIRKSAMSTE VERWEIGERN

MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik, 20.-29. März, Berlin

TEXT: BJÖRN GOTTSTEIN **FOTO:** PASCAL VICTOR

Das Genre ist tot! Lang lebe das Genre! Seit jetzt acht Jahren sucht und findet die MaerzMusik die Avantgarden in so unterschiedlichen Bereichen wie der Popkultur, der Electronica, der Klangkunst und der komponierten Musik. Als »Festival für aktuelle Musik« ist die MaerzMusik das Referenzereignis für alle jene Hörer, die Carsten Nicolai und John Cage nicht als ästhetischen Widerspruch begreifen. Die Programmgestaltung wirkte in diesem Jahr allerdings arg abgehangen, und man ist geneigt von einem ›Festival für leider nicht mehr ganz so aktuelle Musik‹ zu sprechen. Aber die zahlreichen Evergreens der siebziger Jahre, von Steve Reichs »Drumming« bis hin zu Robert Ashleys Fernsehopern, vermittelten viel von dem Staunen und der euphorischen Aufbruchsstimmung, welche die Neue Musik einst beseelte. Und man vergisst gelegentlich auch, wie bissig und sarkastisch sich ein Geigenbogen in die Saiten beißen kann, wenn er György Kurtágs »Kafka-Fragmente« zum Klingen bringt. Man vergisst, wie verwegen und ätherisch der Resonanzkasten eines Flügels nachhallt, wenn George Crumbs epochaler Klavierzyklus »Makrokosmos« auf dem Programm steht. Die MaerzMusik 2009 war vor allem ein Festival der Interpreten, die demonstrierten, auf welch hohem Niveau Neue Musik heute gespielt wird. Im Rahmen des Programmschwerpunkts »Junges Russland« gab es dann aber auch tatsächlich Neues und Neuestes, vor allem in den Arbeiten von Vadim Karassikov und Dmitri Kourliandski, zu hören. Die beiden Komponisten eliminieren Musik, so wie Robert Rauschenberg einst seine Bilder ausradierte. Was bleibt sind flüchtige Klangfäden, verwischte Spuren und eine trübe Stille. Mit großer Genugtuung wurde man da gewahr, dass es sehr wohl noch Entwicklungen gibt, die radikal sind.

STURM AUF DER KOMMANDOBRÜCKE

Grace Jones im Tempodrom, 17. März, Berlin

TEXT: CARMEN BÖKER **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

Hinterher kam es einem so vor, als wäre auch die Kuppel des Tempodroms nichts als ein riesengroßer Hut. Und vermutlich nicht einmal ausgefallen genug, um den Vierkantschädel von Grace Jones, der Überlebensgroßen, zu zieren. Um die Schatten noch härter auf die wie Spoiler vorstehenden Backenknochen zu legen, um noch mehr Geheimnis über die Raubtieraugen zu legen, kurzum: um noch mehr Drama in diesen Auftritt in Berlin zu legen. Für all diese Effekte hatte »Ladies and Gentlemen: Miss Grace Jones« aber ohnehin bestens vorgesorgt: Zu besagter berühmter Ansage aus »Slave to the Rhythm« begab sie sich hoch auf eine Hebebühne und führte die erste von diversen verstiegenen Hutkreationen des Abends vor: einen Saugnapf mit Zirkuspferd-Federpuschel und böse blinkenden Insektenfühlern. Dem folgte eine Sichel, die von weitem aussah wie eine Kreissägenscheibe, die das Haupt spaltet. Als müsste alles aus dem Kopf hinaus, einer Explosion gleich.

Eine derart beschleunigte Energie wies dann auch das gesamte Konzert auf: mit Grace auf der Kommandobrücke, den Sturm begutachtend, den sie selbst entfesselt hatte. An die zwanzig Jahre ist sie weg gewesen, wurde im kollektiven Gedächtnis immer mehr zu jener Kunstfigur, als die sie seinerzeit von Jean-Paul Goude entworfen worden war. Unsere letzte reale Erinnerung an sie besteht darin, dass Grace Jones kurz nach der Wende in der mittlerweile längst abgerissenen Ostberliner Werner-Seelenbinder-Halle zwischen Pappkulissen agierte, quasi als eine ihres Amtes müde gewordene Projektionsfläche. Damals wirkte sie wie von gestern, das hedonistische Lebensgefühl der Achtziger hatte sich verflüchtigt. Wie man sich täuschen kann: Auch dank einer großartigen Band bewies sie anno 2009, dass ihre unterkühlte Disco/Dancehall-Mixtur ganz auf der Höhe der Zeit ist.

Sie eröffnete den Abend mit Iggy Pops »Nightclubbing«, zu dessen brutal monotonem Rhythmus ihre Stimme diktatorisch die Atmosphäre durchschnitt. Die Hebebühne senkte sich herab, und Jones begann über die Bühne zu pirschen, als sei sie auf der Suche nach Beute – als immer noch schönste Menschenfresserin von allen; zutiefst selbstverliebt und zugleich maßvoll selbstironisch. Die Arme breiteten sich aus wie die einer Hohepriesterin eines sonderbaren Kultes, die Hüften rollten wie ein Schiff in schwerer See, die fabelhaften Beine erzitterten in einem nervösen Shimmy oder säbelten im Marsch-Stakkato vor und zurück.

Überhaupt hat diese Erscheinung nichts von ihrer statuenhaften Anmutung verloren, wie man leicht erkennen konnte: Die mittlerweile 60-Jährige trug unter einem Satin-Jackett einen String-Body, der das großzügig dem Publikum präsentierte Hinterteil frei ließ, unter den Netz-Leggins spielten die starken Muskeln und verstärkten doch nur den Eindruck, dass dieser Körper nicht nahbar aus Fleisch und Blut bestehen kann, sondern aus Stahl geschmiedet sein muss. Denn so erotisch diese Zurschaustellung auch anzusehen war: Es lag keinerlei Verfügbarkeit darin. Grace Jones triumphierte als allein von ihr selbst kontrollierter Entwurf – allerdings mit heitersten Kostümierungen. Zu jedem der 14 Lieder (gut gemischt aus den Hits und den Titeln des neuen »Hurricane«-Albums) sollte ein neues modistisches Wunderwerk folgen, mal eine Tellermine, mal eine vollverzickte Nonnenhaube, mal ein glitzernder weißer Zylinder, der bei »La vie en rose« zum Einsatz kam; letzteres Stück war weniger die schleppende synthetische Bossa Nova, als die man es kennt, denn vielmehr von jenen massiven Beats geprägt, die dem Konzert seine grandiose, virtuose Wucht verliehen. »I need a bottle of wine«, hatte sie zuvor unter dreckigem Gegacker aus der Umkleidekabine verlauten lassen. Überhaupt erfolgten von dort, aus dem Effekt der Unsichtbarkeit heraus, die putzigsten, zerstreutesten Anekdoten und Ansagen. Zum lässig sich dahinschleppenden »My Jamaican Guy« sah sie mit dem spitzen Pagoden-Hütchen auf dem Kopf im Spotlight-Schatten aus wie eine Hexe, die gerade am Vollmond vorbeifliegt. Zu »Pull Up to the Bumper« warf sie sich in ein Jäckchen, dessen Ränder dick gepolstert waren wie Autoreifen, rieb sich dazu so genüsslich schamlos an der Poledance-Stange, dass man es als akzentuierte Boshaftigkeit gegenüber der ganzen blöden Anmach-Gestik heutiger Hiphop-Videos lesen konnte.

Wer brauchte da noch andere Effekte? Nur für wenige Momente war auf der Videoleinwand ihr Gesicht zu sehen, ansonsten bestand die ganze Showidee darin, sie nach Belieben über die Bühne gebieten zu lassen. Die beiden Backgroundsängerinnen und die Band blieben vollständig im Dunkeln; erst im Zugabenteil, zu »Slave to the Rhythm«, wurden sie vorgestellt, derweil Miss Grace Jones, ohne ein Mal abzusetzen, einen Hula-Hoop-Reifen um ihre Hüften kreisen ließ: als Reminiszenz an jenen Riesen-Reifrock, den sie seinerzeit im Video dazu trug. Alles war wieder da, und alles funkelte wie neu.

SPEX PRÄSENTIERT

LEVI'S UNBUTTONED TOUR

14.05. CH-Zürich – Hive . 15.05. Frankfurt – Hafen 2
16.05. Köln – Gebäude 9 . 20.05. München – Registratur
21.05. A-Wien – Fluc . 23.05. Hamburg – Prinzenbar

Schon letztes Jahr schickte die Denim-Modemarke Levi's im Rahmen der »Electric Disco«-Tour ein schickes Line-up durch die Republik. Im Mai folgen nun die nächsten Events: Die »Levi's Unbuttoned«-Tour«, eine DJ- und Konzertreihe, die sich als Botschafter junger französischer Labels wie Ed Banger, Record Makers und Kitsuné versteht. Busy P, der Chef von Ed Banger, wird selbst als Headliner auftreten. Seine DJ-Sets gehören nach wie vor zu den Pflichtterminen der Clubszene. Außerdem werden das britische Duo David Cox und Russel Crank alias autoKratz sowie der Pariser DJ Kavinsky zu sehen sein, beides Acts aus dem Umfeld von Justice, Simian Mobile Disco und Konsorten. Die »Levi's Unbuttoned«-Tour steht übrigens ganz im Zeichen »Heritage meets Modernity« – der Klassiker im Remix sozusagen. Wie sich dieses Motto auf die Musik anwenden lässt, kann man in sechs Städten miterleben. *www.red-tab.com*

MOCKY

24.04. Berlin – Babylon (Mitte) . 27.04. Frankfurt – Mousonturm
28.04. Leipzig – Werk 2 . 25.08. Hamburg – Kampnagel

Mit seinen Freunden Gonzales, Peaches, Feist und vielen anderen hält Mocky zwischen Kanada und Berlin die Achse der Kreativität am Rotieren. Im April fegt das Multitalent wieder über deutsche Bühnen, um sein neues Werk »Saskamodie« vorzustellen, ein lässig zwischen Soul, Jazz und retroinspiriertem Pop pendelnder Bastard von einem Album. An seine Live-Shows legt Mocky stets dieselben Qualitätsmaßstäbe an wie an seine Produktionen: Originalität, konzeptionelle Strenge und die richtige Portion Humor. Er fährt die ulkigsten Kostüme auf, leitet wie ein Regisseur durch seine Vorstellung und treibt die Interaktion mit dem Publikum auf die Spitze. Nach fünf Minuten ist klar: Mocky-Konzerte können alles sein, bloß nicht langweilig.

ELEKTROAKUSTISCHER SALON (CHRISTIAN NAUJOKS / FLYING LOTUS)

Flying Lotus - 26.04. / Christian Naujoks - 07.05.
Berlin – Berghain

Im November schon sollte Flying Lotus das Berghain bespielen, der Termin wurde aber kurzfristig abgesagt. Nun findet im Rahmen des Elektroakustischen Salons das Konzert statt – eine der seltenen Gelegenheiten, den Hiphop-Visionär in persona zu erleben. In derselben Veranstaltungsreihe: Christian Naujoks wird sein von melancholischer Eleganz durchzogenes Debüt »Untitled« live vorstellen. Unterstützt wird er von Lawrence und Efdemin, die beide als DJs auftreten.

PEACHES

04.05. Hamburg – Uebel & Gefährlich
09.05. Berlin – Astra

Zwischen all den Jetset-Terminen, die Peaches mittlerweise ein atemloses Leben führen lassen, bleibt immer noch genug Zeit für neue Musik und Live-Shows. Für »I Feel Cream«, so der glitschige Titel ihrer neuen Platte, hat sie mit Electro-Akrobaten wie Digitalism, Simian Mobile Disco und Soulwax zusammengearbeitet – mit beeindruckendem Ergebnis, dem man im Mai auf zwei exklusiven Konzerten in Hamburg und Berlin live beiwohnen kann.

YEAH YEAH YEAHS

03.05. Köln – Live Music Hall
06.05. Berlin – Columbiahalle

Seit ihrem Werk »Show Your Bones« weiß man: Yeah Yeah Yeahs gehören zu den nachhaltigsten Indierock-Erneuerern New Yorks. Das liegt zu einem Gutteil an der furienhaften Vokalperformance ihrer Frontfrau Karen O., die Gitarrist Nick Zinner und Drummer Brian Chase im Hintergrund mit massiven Soundwalls musikalisch unterstützen. So entsteht ein bitchy Hybrid aus Artrock und aufgestacheltem Electro, immer bereit, die Struktur zugunsten des Überraschungseffekts über den Haufen zu werfen.

K.I.Z.

01.05. Bielefeld – Hechelei . 02.05. Bochum – Zeche
03.05. Aschaffenburg – Colos-Saal . 04.05. Nürnberg – Hirsch
06.05. Stuttgart – LKA Longhorn . 07.05. Saarbrücken – Garage
08.05. Osnabrück – Lagerhalle . 11.05. Flensburg – Max
12.05. Bremen – Modernes . 14.05. Freiburg – Jazzhaus
15.05. CH-Solothurn – Kofmehl . 16.05. CH-St. Gallen – Kugl
17.05. Mannheim – Alte Feuerwache . 19.05. Fulda – Kreuz
20.05. Lübeck – Riders Café . 21.05. Hannover – Musikzentrum
22.05. Halle – EasySchorre . 23.05. Chemnitz – Südbahnhof
25.05. Augsburg – Neue Kantine . 26.05. A-Innsbruck – Hafen
27.05. A-Wien – Arena . 28.05. A-Salzburg – Rockhouse
29.05. A-Linz – Posthof . 30.05. A-Bruneck – Ufo
04.06. Berlin – Postbahnhof

Ihr früheres Label Royal Bunker ist seit mehr als einem Jahr Geschichte, doch K.I.Z. tragen das Erbe der Berliner Battlerap-Institution fort. Zwar ist das neue Album, der Nachfolger zum genial kontroversen »Hahnenkampf«, noch immer in der Mache, die Band bereitet aber schon ab Mai mit über zwanzig Live-Shows darauf vor. Die Tour läuft unter dem Titel »Operation Desert Storm« – und höchstwahrscheinlich darf man das durchaus wörtlich verstehen.

CHAD VANGAALEN

28.05. Berlin – Magnet Club

Platz 19 der Spex-Albumcharts 2008: »Soft Airplane« von Chad VanGaalen, ein an Eigentümlichkeit kaum zu überbietendes Werk, das in der Kategorie »Bedroom-Folk« Maßstäbe gesetzt hat. Im Mai gibt es Gelegenheit, den kauzigen Songwriter bei seinem einzigen Deutschland-Termin live zu sehen.

DONAUFESTIVAL '09

22.04. - 02.05. Krems a. d. Donau – diverse Spielorte

Unter dem Motto »Fake Reality« widmet sich das Donaufestival dieses Jahr der Tatsache, dass Realität und Wirklichkeit verhandelbar geworden sind. Mit Installationen, Performance-Kunst und einer Vielzahl von Live-Shows wird der vermeintlich realen Welt an zwei Festival-Wochenenden eine garantiert artifizielle gegenübergestellt und die Wahrnehmung für gefakte Wirklichkeit geschärft. U.a. stehen Konzerte von Sonic Youth, Antony And The Johnsons, Black Dice und CocoRosie an. Die Sahnehaube kommt in Form eines DJ-Sets der Warp-Legende Aphex Twin. *www.donaufestival.at*

TELEPATHE

29.04. Köln – Kulturbunker . 30.04. München – Rote Sonne
01.05. Berlin – Picknick . 02.05. Hamburg – Prinzenbar

Telepathes höchst eigensinnige, von jedweder Hippie-Weirdness unberührte Mischung aus Hiphop, historischem Synthie-Pop und volkstümlichen Marching-Band-Rhythmen entrollt sich beim Konzert zu einem dicken Klangteppich. Sogar wer ganz hinten steht, wird davon bedeckt.

MOERS FESTIVAL '09

29.05. - 01.06. Moers – diverse Spielorte

Das Moers-Festival, der Gradmesser für Tendenzen der internationalen Jazz- und Improv-Szenen, legt heuer einen geografischen Schwerpunkt auf die Metropole New York. Der in Argentinien geborene Guillermo Klein kommt mit seiner NYC-Band Los Guachos, Saxofonist Colin Stetson wird sein perkussives Ventil-Slapping vorführen, und mit Darcy James Argue wurde einer der talentiertesten Komponisten der New Yorker Szene eingeladen. Die aktuelle Musik Europas kommt dennoch nicht zu kurz: Elephant9, die Band des Supersilent-Keyboarders Ståle Storløkken, wird zu sehen sein; Eivind Aarset stellt sein Sonic Codex Orchestra vor, und Valgeir Sigurðsson, der jahrelang für Björk produzierte, ist mit seiner Band zu Gast. *www.moers-festival.de*

BEING BOILED – REMIX

01.05. - Restaurant Themroc /
Situationist International, ab 20:00 Uhr

Hier kocht der Chef noch selbst und hält mit 56 servierten Vier-Gänge-Menüs an einem Abend den Hausrekord im Restaurant Themroc, dem Berliner Hauptquartier der Situationistischen Internationale. Zum zweiten Mal präsentiert Spex ein Abendessen, dieses Mal zum revolutionären 1. Mai. An den Herdplatten: Max Dax und Christian Borngräber, an den Schallplatten: Maria Zastrow. Reservierung wird empfohlen! *Torstraße 183, 10115 Berlin, Tel.: +49 162 4251121*

ELECTRONIC BEATS

23.05. Köln – E-Werk

Vor drei Jahren gastierte das Electronic Beats Festival zuletzt in Köln, seither hat sich das Community-Programm zu einer landesweit etablierten Partyreihe entwickelt. Diesmal unter anderem mit dabei: Phoenix, Junior Boys, Fever Ray und die schweißtreibendste aller Disco-Punk-Erscheinungen: The Gossip. *www.electronicbeats.net*

GEHEN WEITER:

ANDREW BIRD
01.05. Köln – Luxor . 05.05. Hamburg – Uebel & Gefährlich
06.05. Berlin – Admiralspalast

BAT FOR LASHES
11.05. München – Ampere
12.05. Berlin – Postbahnhof . 14.05. Hamburg – Knust
18.05. Köln – Kulturkirche

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

BENCH, www.bench.co.uk . CARHARTT, www.carhartt.com . DRYKORN, www.drykorn.com . KILIAN KERNER, www.kiliankerner.de . LEE, www.lee.com . NIKE, www.nike.com
RAF SIMONS FOR FRED PERRY, www.fredperry.com . PUMA, www.puma.com . ALEXANDER MCQUEEN FOR PUMA, www.alexandermcqueen.puma.com . SCHOLL, www.scholl.at
RAF BY RAF SIMONS, www.rafbyrafsimons.com . HENRIK VIBSKOV, www.henrikvibskov.com . WE ARE REPLAY, wearereplay.com . CARIN WESTER, www.carinwester.com

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

1 JAHR SPEX 6 HEFTE / 28 EURO*

* INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST. WWW.SPEX.DE/ABO.HTML / ABOSERVICE: 030 69 59 72 32

MAX DAX

»DREISSIG GESPRÄCHE«

MAX DAX, CHEFREDAKTEUR DER SPEX, IM GESPRÄCH MIT SO UNTERSCHIEDLICHEN PERSÖNLICHKEITEN WIE APHEX TWIN, JENNY HOLZER, DENNIS HOPPER, CLAUDE LANZMANN, NANA MOUSKOURI UND HELGE SCHNEIDER. PLUS: KLAUS THEWELEIT INTERVIEWT MAX DAX.

(EDITION SUHRKAMP, 330 S., TASCHENBUCH)

PHANTOM GHOST

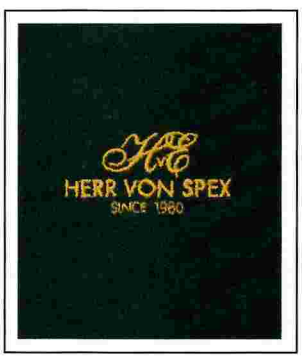
»THROWN OUT OF DRAMA SCHOOL«

EIN BESCHWINGTES MUSICAL VOLLER POMPÖSER GESTEN UND WOHLKALKULIERTER BLAMAGEN. MIT KOMPAGNON MYNTHER AM FLÜGEL STEUERT SICH TOCOTRONICS SÄNGER VON LOWTZOW DURCH DIE THEMENKOMPLEXE APPROPRIATION, SCHARLATANERIE UND HOCHSTAPELEI – »... IMMER AUCH EIN BISSCHEN SCHMIERENKOMÖDIE«, MEINEN DIE BEIDEN, NACHZULESEN IM SPEX-GESPRÄCH.

(DIAL / KOMPAKT, CD)

2 JAHRE SPEX 12 HEFTE / 55 EURO*

* INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST. WWW.SPEX.DE/ABO.HTML / ABOSERVICE: 030 69 59 72 32



HERR VON EDEN / SPEX

»HERR VON SPEX«

HERR VON EDENS EXKLUSIV FÜR SPEX IN PORTUGAL GEFERTIGTES NACHTBLAUES POLOHEMD IN EINER LIMITIERTEN AUFLAGE FÜR ZWEIJAHRESABONNENTEN. REINE BAUMWOLLE, DUNKELBLAUE PIQUÉ-WARE: GEKÄMMT, GASIERT, MERZERISIERT – DAS BESTE FINISHING, MIT DEM SOLCH EIN STOFF VEREDELT WERDEN KANN! SORGFÄLTIGE VERARBEITUNG, MIT SATINBAND VERDECKTE HALSLOCH-INNENNAHT UND PERLMUTTKNÖPFE. GOLDENE LOGO-STICKEREI AUF DER BRUST, SCHWARZES SPEX-LOGO AUF DEM LINKEM ÄRMEL. UNTYPISCHER, SCHMALER KRAGEN, SCHMALER SCHNITT. UNISEX, S/M/L/XL.

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

VOR 14 JAHREN

Christoph Gurk zu Besuch bei PJ Harvey

Kunst, von der hier die Rede ist, [illegible] verdankt, von dem ich [illegible] Und auch ich habe meine Probleme [illegible] giosen Tonfall, der Opfer-Rhetorik, dem Kokolores von Liebe als Hingabe an eine höhere Instanz und erst recht mit dem Menstruationsverständnis, der sich mehr als einmal auf ihren Platten findet.

Aber ebenso halte ich es mit der Erkenntnis, daß sich Kunst von einer politischen Verlautbarung exemplarisch unterscheidet, da sie sich nicht auf einen diskursiven Gehalt reduzieren läßt. Von daher halte ich es für absurd, wie anläßlich einer Rezension zu »Dry« in SPEX 5/1992 geschehen, Polly Harvey vorzuwerfen, sie habe »kein Gramm politisches Bewußtsein, geschweige denn eine Ahnung von Musik«, nur weil sie auf im »NME« von sich gesagt hat: »I'm just not thinking about other people or issues. I'm very inward looking.«

Kunst hört da auf, wo sie ohne Steigerung durch die Form zur reinen Ideologie gerinnt, aber manchmal und wahrscheinlich häufiger, als dies hier Heft zur Notiz genommen wird, ist Kunst, die mit politisch nicht korrekten Inhalten operiert, auch die bessere Kunst.

MEET ZE MONSTA

Ich bin mit Polly Harvey in aller Herrgottsfrühe, für zehn Uhr morgens im Hinterraum eines Pub verabredet. Daß dieses Gespräch überhaupt zustandekommen würde, war lange Zeit mehr als fraglich, denn Polly Harveys Abneigung gegen die Presse ist sprichwörtlich. Fast täglich wurden Termine anberaumt und wieder abgesetzt, und nachdem ihr Management, das sie mit U2 teilt, die endgültige Zusage erteilt hatte, war dies mit einer Reihe von Auflagen verbunden. Nicht mehr als drei Interviews pro Tag, keine Lifestyle-Magazine, wer was von ihr will, muß sich per Auto oder Bahn auf den fünfstündigen Trip von London nach Dorset begeben, und auf keinen Fall dürfe der genaue Ort des Treffens genannt werden.

Als Polly Harvey schließlich, mit zehn Minuten Verspätung, aus dem windigen, nebligtrüben Januarwetter heraus in einer weißen Hasenfelljacke den Raum betritt, wirkt sie zu meiner Überraschung viel aufgeschlossener, als sie ich sie vom letzten Mal, am Vorabend der Veröffentlichung von »Dry« in Erinnerung habe.

Sie erzählt von ihrer Gesangsstunde, die gerade zu Ende gegangen ist, fragt freundlich interessiert nach dem Stand der Dinge bei meiner Zeitschrift, an die sie sich offenbar noch erinnern kann, um mich schließlich eine Tür weiter zu bitten, weil doch heute Marktag sei, und da könne es in diesem Raum hier schon ein bißchen laut werden.

Dennoch bleibt immer klar, daß wir keine Freunde sind, sondern einen Job zu erledigen haben. Formell gesehen, sitzen sogar zwei Gegner am Tisch. Sie möchte um jeden Preis ihre künstlerische Autonomie bewahren, und ihr Gegenüber will zum Zweck der Massenpublikation einer Sache auf den Grund gehen, die nach ihrer Meinung nicht erklärt werden kann und darf.

Das betrifft besonders die Texte, und so sprechen wir erst mal eine Zeitlang über die letzten Veränderungen in ihrem Leben, die musikalischen Neuerungen auf der Platte und ihre Techniken, sich als Songschreiberin zu reproduzieren, bis ich dann doch irgendwann das heikle Thema ansprechen muß.

Wenn du über deine Kunst sprichst, klammerst du die Texte meistens aus. Ist das ein Selbstschutz, oder ist dir die Musik tatsächlich wichtiger?

In meiner Stimme hat sich [illegible] daß man die Weise, wie die Texte gesungen sind, noch weniger von dem trennen kann, was irgendwann mal auf dem Papier geschrieben stand. Das ist auch der Grund, warum ich meinen Platten nie ein Textblatt beilege. Mir geht es viel mehr um den Klang von Wörtern und Sätzen, um die Möglichkeiten, wie man eine Bedeutung durch bestimmte Phrasierungen, Atemtechniken und Geräusche ändern kann, als um die Information, die eine Gruppe von Wörtern angeblich haben soll, wenn man sie still für sich liest.

TO BRING YOU MY LOVE

Bei deinem neuen Album geht mir immer wieder das Wort »Gospel« durch den Kopf. Damit meine ich nicht so sehr ein musikalisches Genre, als eine Haltung, die sich in den Songs auszudrücken scheint. Wie in der Kirche wird ständig eine höhere Instanz angesprochen und manchmal auch angebetet, wobei unklar bleibt, ob diese Instanz einfach eine gelebte Person, ein Gott oder eine andere abstrakte Figur ist. Und wie beim Gospel wird der Dialog nie in der Hoffnung auf eine Antwort geführt. Ja, in deinen Liedern wird sogar die Frage offengehalten, ob dieses Gegenüber wirklich existiert oder ob es sich um nur eine Fiktion handelt. Das Gebet bleibt unerhört, und alles, was bleibt, ist ein langes, kurzschwebendes Warten.

Ich bin mit selber nicht sicher, was diese Songs zu verstehen geben wollen. Von daher finde ich es interessant zu hören, wie sie auf andere wirken. Wenn ein Werk von mir einmal in die Welt entlassen worden ist, dann erweitert es seine Bedeutung mit jedem weiteren Hörer, der sich mit der Platte beschäftigt. Ich halte das für die Bestimmung meiner Songs. Sie sind für die Leute gemacht, sie sollen von ihnen benutzt werden, und ich wäre die letzte, die ihnen vorschreiben würde, was die richtige oder falsche Interpretation ist. Ich will diesem Prozeß nicht mit meinem eigenen Kommentar im Wege stehen. Aber, um auf deine Frage zu antworten: Was du gerade gesagt hast, entspricht durchaus einigen Dingen, die ich fühlen kann, wenn ich das Album durch meinen Kopf ziehen lasse. Mehr will ich nicht sagen.

Würdest du dich in irgendeinem Sinn als religiös bezeichnen? Haben dich metaphysische Themen jemals interessiert?

Ich bin bestimmt nicht die Person, die in die Kirche geht, um zu beten, aber ich habe es immer faszinierend gefunden, in der Bibel zu lesen.

Interessantes Buch, finde ich auch.

Wenn du bewußt offenhältst, wer oder was das Du ist, das in deinen Texten angesprochen wird, kannst du zumindest sagen, wer oder was die erste Person ist, die da singt?

Das bin ich, zu hundert Prozent.

Das ich ist keine literarische Figur?

Nein, alles ist mehr oder weniger autobiographisch, obwohl ich mich schon in Situationen hineindenken kann, die ich selber nie erlebt habe. Aber das ist nichts, was ich mir ausdenke, in dem Sinne, daß ich so tue, als wäre ich jemand anderes. Was ich singe, hat immer mit mir und meinen Emotionen zu tun. Und weil ich kein guter Geschichtenerzähler bin, sondern mir selber meine eigene Geschichte erzähle, wundert es mich manchmal schon, daß die Leute all dem interessiert zuhören (*lächelt*).

DOWN BY THE RIVER

In deinen Songs tauchen immer wieder Motive und Metaphern auf, die sich um die Worte »Wasser« und »Fische« gruppieren. Die Single-Auskopplung »Down By The Water« ist das auffälligste Beispiel auf der neuen Platte, und im dazugehörigen Video verwandelst du dich selber in einen Fisch, der von einem magischen Sog in die Tiefe gezogen wird. Ich hatte den Eindruck, daß du dich damit auf eine Bilderwelt beziehst, die nicht zufällig im Surrealismus eine prominente Rolle gespielt hat.

Fische und Wasser sind zwei Dinge, die mich immer fasziniert haben, aber ich weiß nicht, warum (*lacht*). Es scheint mir eine sehr natürliche Sache zu sein, diese Bilder aufzugreifen. Sie vermitteln ein Gefühl von Weite und Fülle. Und dann lebe ich natürlich direkt am Meer, so daß ich mit dieser Welt täglich konfrontiert bin. Selbst als ich noch bei meinen Eltern wohnte, war ein Fluß in der Nähe, den ich immer rauschen hören konnte. Ja, das alles ist ein großer Einfluß. Ich träume oft davon.

In fast allen Artikeln, die über dich geschrieben werden, wird deine Musik immer als ein todernste, humorlose Angelegenheit beschrieben. Ich kann mich aber erinnern, daß du mir beim letzten Mal gesagt hast, du findest viele Aspekte an deiner Arbeit lustig. Das bezog sich damals auf das Artwork zu »Dry«, und ich habe den Eindruck, daß in dem Video zu »Down By The Waters auch eine Menge Ironie im Spiel ist.

Das Video ist ein Fall, wo ich versucht habe, den Song und die Stimmung, die er verbreitet, zu brechen, indem ich die Sache von einem unterschiedlichen visu-

[illegible] würde ich das, was auf meiner neuen Platte passiert, nicht unbedingt mit dem Wort ›ironisch‹ belegen. Früher hat das schon eine Rolle gespielt, aber im Moment beschäftige ich mich eher damit, so geradeheraus wie möglich zu sein. Das heißt, einen Song wie ›Working For My Manc sollte man vielleicht nicht so ernst nehmen, sonst wäre er wirklich ein gemeines Lied (*lacht*). Die Leute sollten besser ein Fragezeichen dahintersetzen. Im Sinne von: Meint die das so, wie sie es sagt?

›Working For My Manc scheint mir in seiner Krassheit sowas wie ein Schlüsselsong deiner neuen Platte zu sein. In fast allen Stücken finden sich Hierarchien, die an ein Herr-und-Sklaven-Verhältnis denken lassen. Beziehungen sind nicht das Medium, in dem sich so was wie Freiheit realisieren ließe, die verwirklicht sich höchstens und wahrscheinlich nicht einmal da, im künstlerischen Ausdruck, und die einzigen Optionen, die auf dem Album vorkommen, liegen in der Opferung des Selbst an die höhere Instanz (›To Bring You My Love‹) oder in der Dämonisierung dieser höheren Instanz als ein Monster, von dem das Selbst ständig heimgesucht wird (›Meet Ze Monsta‹). Erscheint dir das plausibel?

Ich weiß nicht ... (*ihr Gesicht verdüstert sich*). Ich finde es extrem hart, diesen Themenkomplex zu kommentieren ... Er repräsentiert ein Feld, das ich nicht allzu sehr analysieren mag ... Aber was du gerade gesagt hast, ist mir in der Form noch nicht durch den Kopf gegangen ... Ich bin mir dessen nicht bewußt.

MOTHER'S SPIRITUAL

Hältst du das, was du tust und repräsentierst, in irgendeiner Weise für politisch?

Was in meinen Songs passiert, ist direkt beeinflußt von Vorgängen, die ich um mich herum beobachte, sei es im Fernsehen oder in meiner unmittelbaren Umgebung. Und weil die Musik mit meinem Leben in dieser Welt zu tun hat, ist sie natürlich auch politisch, ich habe ein Statement zu machen. Aber das drückt sich nicht in einer politischen Sprache oder in Analysen aus. Ich habe eine eher spirituelle Art, mich auszudrücken. Das ist alles, was ich dazu sagen kann.

Wenn du dir Gedanken darüber machst, was du repräsentierst und wofür du stehst: Was mißfällt dir am meisten an der öffentlichen Rezeption deiner Arbeit? Worin liegt nach deiner Sicht das größte Mißverständnis?

Es gibt so viele Mißverständnisse, und das ist der Grund, warum ich so ungerne Interviews gebe. Alles, was die Leute wissen wollen, scheint zu sein, was in Polly Harveys Ihrem Hirn vor sich geht. Aber diesmal gebe ich noch Interviews, und ich werde auch monatelang touren, weil die Platte es verdient. Ob ich noch im Musikgeschäft bleiben werde, wenn ich mit all dem fertig bin, weiß ich nicht. Ich könnte damit leben, wenn dieses Album als mein letztes Wort für die Nachwelt stehenbliebe. Schließlich gibt es noch andere Dinge, die man in einem Menschenleben tun kann.

Zum Beispiel?

Ich würde mich gerne mehr um meine Familie kümmern. Vielleicht werde ich eines Tages selber eine gründen. Ich mag Tiere, aber ich kann mir keine halten, weil ich zu selten hier in Dorset bin, und die einzige Person, die das ändern kann, bin ich selbst.

Könntest du dir vorstellen, irgendwann an einen anderen Ort zu ziehen?

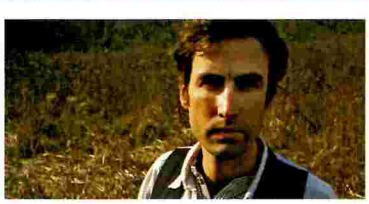
Nein, ich bin hier geboren, und wenn ich auf Reisen bin, brauche ich das Gefühl, irgendwohin zu gehören.

»Ich bin mit Polly Harvey in aller Herrgottsfrühe, für zehn Uhr morgens im Hinterraum eines Pub verabredet. Dass dieses Gespräch überhaupt zustande kommen würde, war lange Zeit mehr als fraglich, denn Polly Harveys Abneigung gegen die Presse ist sprichwörtlich. (...) Aber als ich Stunden später von dem freundlichsten Chauffeur, den ich je getroffen habe, mit Umweg über Stonehenge zurück zum Flughafen chauffiert werde, komme ich zu dem Schluss, dass gerade diese Verweigerungshaltung den politischsten Aspekt ihrer Arbeit ausmacht. (...) Genau dies ist die Provokation an Polly Harvey: Solange sie schweigt, um im gleichen Atemzug zu sagen, alles sei so gemeint, wie sie es meint, weiß niemand genau, wie es gemeint ist, und damit gibt sie ihr Problem, als Künstlerin einem Wust von Spekulationen ausgeliefert zu sein, an ihr Publikum zurück.«

Spex 03/1995 und weitere Backissues unter www.spex.de/backissues.html

Die nächste Spex: ab dem 19. Juni am Kiosk

SPEX und Ticket Online empfehlen



Andrew Bird
Live mit neuem Album „Noble Beast"

01.05.2009 bis 06.05.2009
Köln, Hamburg, Berlin

Immergut Festival
Polarkreis 18, Olli Schulz, Bodi Bill, u.a.

29. und 30.05.2009
Neustrelitz

25. Open Flair Festival 2009
Maximo Park, Silbermond, Deichkind, in Extremo, u.a.

07.08.2009 bis 09.08.2009
Eschwege

Lily Allen

03.05.2009 und 04.05.2009
Berlin und Köln

Jane Birkin

02.05.2009 bis 17.05.2009
in mehreren Städten

Art Brut

17.05.2009
Stuttgart

Die Events des Monats: In jeder SPEX für Dich ausgewählt und 24 Stunden täglich bei Ticket Online zu haben.
Jetzt Karten sichern unter **www.ticketonline.com** oder **01805 – 44 70.**

(0,14€ pro Minute aus dem deutschen Festnetz, abweichende Tarife aus den Mobilfunknetzen sind möglich)

ticket online

WEAREREPLAY.COM
WE ARE REPLAY